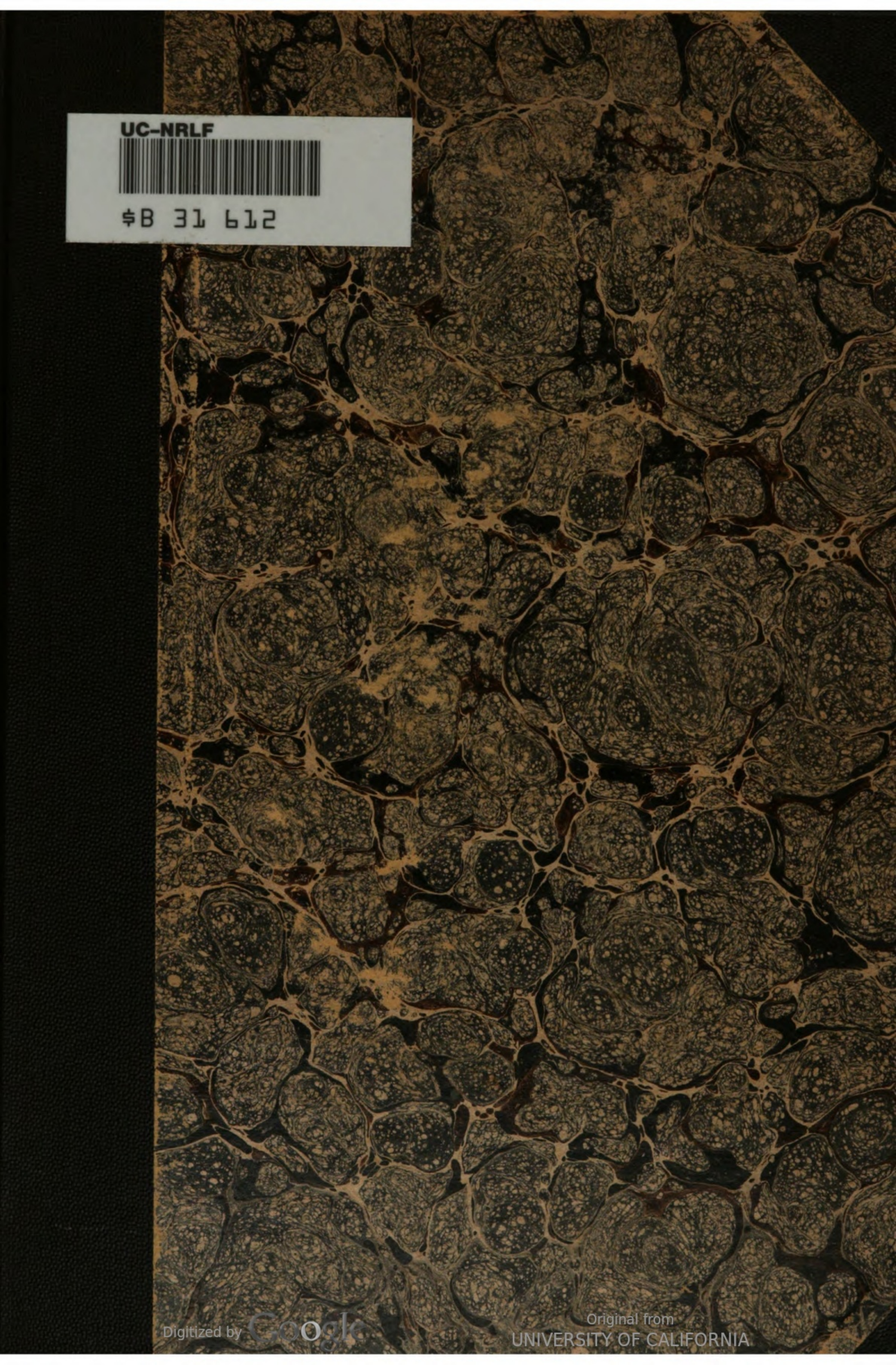
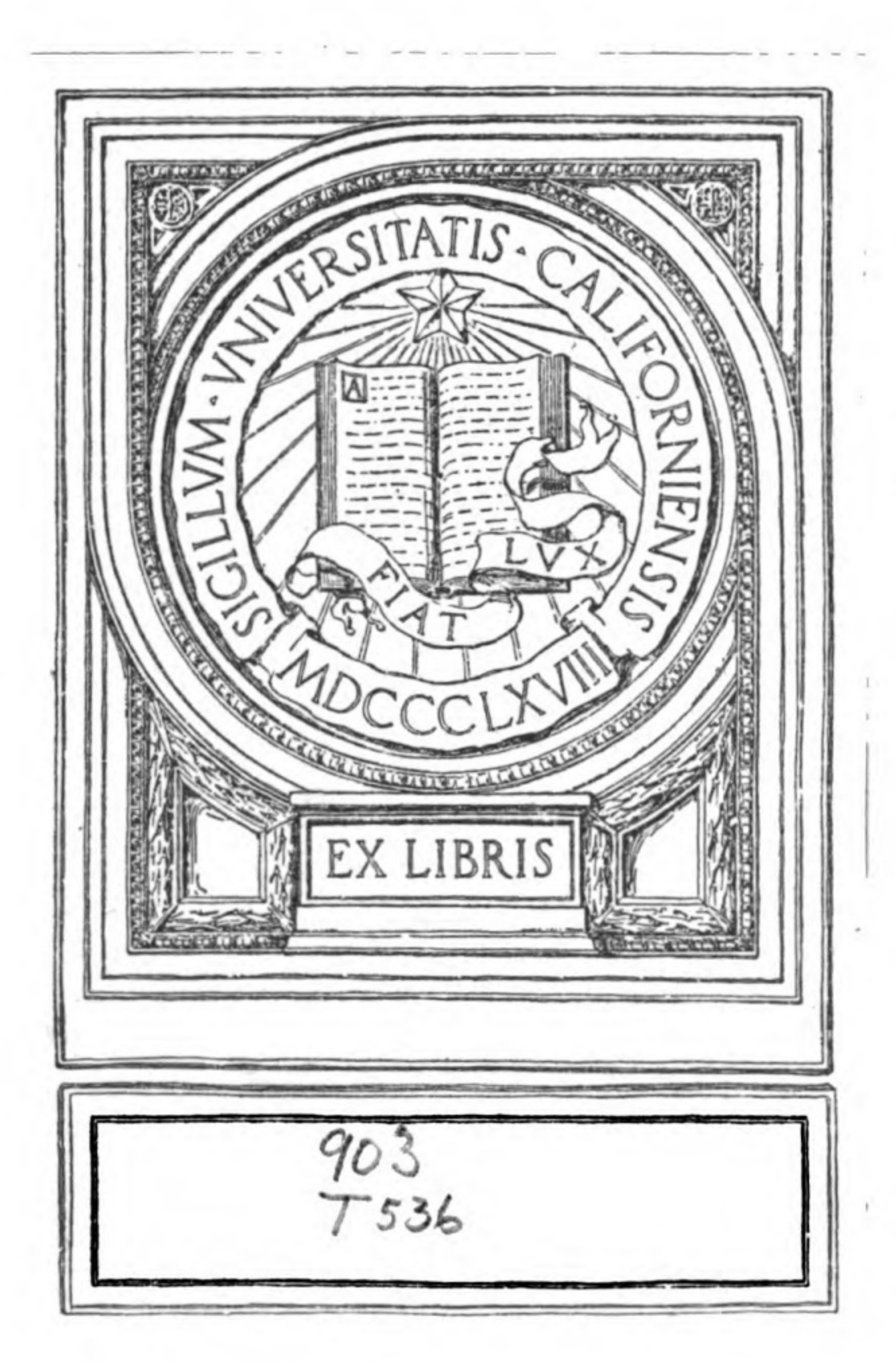

UC-NRLF
$B 31 612


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

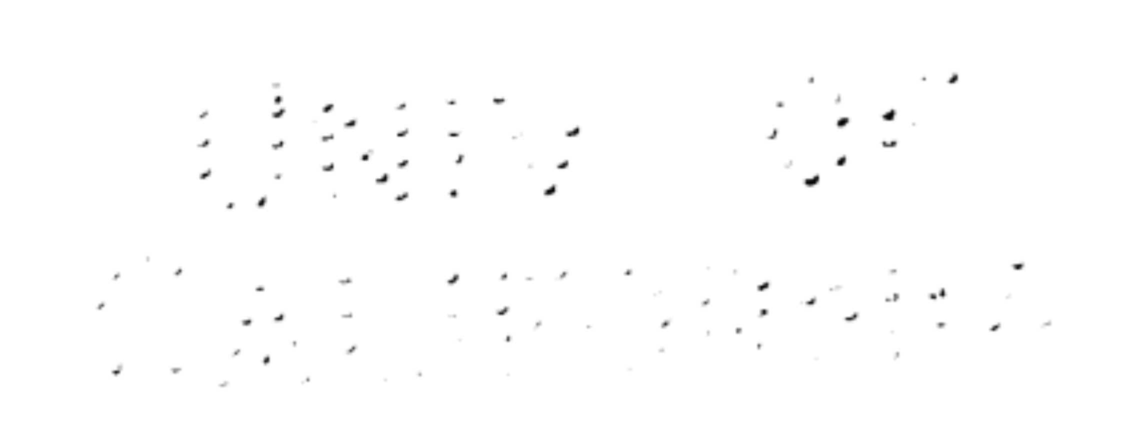


Singen und Sagen

Ein Beitrag zur Geschichte des dichterischen Ausdrucks

von

Gustav Thurau



Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1912

Singen und Sagen

Ein Beitrag zur Geschichte des dichterischen Ausdrucks

Vorwort.

Aus einer wider Wunsch und Erwarten sich dehnenden Arbeit über den Rhythmus französischer Poesie und Prosa sind die hier in gedrängter Zusammenfassung vorgelegten Beobachtungen herausgehoben. Sie ergaben sich nebenher in den unsicher begrenzten Zwischengebieten, in denen die sprachlichen Vortragsformen sich mischen und abwechseln. Das „Singen und Sagen“, das bisher immer nur an mittelalterlichen oder wenig jüngeren Überlieferungen interessiert hat, konnte dabei weiter bis zur Gegenwart verfolgt und der volksmäßige Zusammenhang zwischen verwandten Erscheinungen von verschiedener zeitlicher und nationaler Herkunft beleuchtet werden. An den Grenzen der durch Regel und Kunst fest eingehegten Gebiete mußte dabei Halt gemacht und späterer genauer Darstellung alles überlassen bleiben, was hier vielleicht vermißt wird.

Das Material liegt zum Teil jenseits von Kunst und Literatur, ist teils Meister-, teils Schundwerk, dessen ungeordnete Mache aber ebenso primitivem Gesetz oder Geschmack folgt, wie oft auch anspruchsvollere Dichtung. Die Wiedergabe einiger alten französischen Vaudevilles nach dem Manuscrit de Bayeux (9346 u. 5494) der Nationalbibliothek zu Paris (in halber Größe) und des Manuscrit de Caen (n° 27) von der Stadtbibliothek zu Caen (in Originalformat) werden als Dokumente für ein in der Entwickelung des Wechselstils bedeutsames Genre willkommen sein.



Den beiden französischen Bibliotheken bin ich für die Erlaubnis zur photographischen Aufnahme der Manuskript-Blätter zu besonderem Dank verpflichtet, den ich gerne auf den Verlag ausdehne, der so freigebig für die Ausstattung des Buches sorgte. Ich will nicht unterlassen, auch Herrn Prof. Dr. Ritter in Halle, Herrn Schauspieler Moissi in Berlin und Herrn Riechert, Lehrer für Vortrags- und Redekunst an der Universität Königsberg, für liebenswürdig erteilte Auskunft an dieser Stelle zu danken.

Greifswald, im Herbst 1912.

G. Thurau.

Inhalt.

Berichtigung.

Seite 77 ist im Notensatz als erstes Viertel des neunten Taktes d statt e zu lesen.

Dire et chanter
und andere verwandte Formeln.

Die Ausdrucksmittel und der Stil in jeder Kunst, auch in der Dichtung, befinden sich in stetem Fluß. So sind gleicherweise die Scheidelinien zwischen Poesie und Prosa einesteils, und anderenteils zwischen gesungenem und gesprochenem Vortrag, nicht fest; sie decken sich nicht mit einander und verschieben sich immer wieder.

Die herkömmliche deutsche Stabreimformel vom *Singen und Sagen*, die das germanische Altertum geprägt hat, besitzt ihr weit weniger klangvolles, aber ebenfalls sprichwörtliches Seitenstück in dem französischen *dire et chanter*. Solche Formeln, die jahrhundertelang von Mund zu Mund gehen, verlieren leicht unter dem Wechsel der Dinge und Umstände, die sie ursprünglich richtig benannten, ihren präzisen Sinn. So ist es auch diesen Vortrags- oder Kunstbezeichnungen ergangen, deren Gebrauchs- und Bedeutungssphäre sich nicht mehr für alle Fälle mit Bestimmtheit erkennen läßt.

Unter den Arbeiten über Singen und Sagen in der deutschen Dichtung ist keine, die auf französische Verhältnisse Rücksicht nimmt. Nur Lachmanns bekannte Abhandlung[1]), die übrigens schon Wilhelm Grimms Ausführungen[2]) voraussetzt, erwähnt bei Heinrichs vom Türlin Zeugnis: *die*

[1]) Kleinere Schriften, I. Bd.: Zur deutschen Philologie, hgg. von M. Müllenhoff, Berlin 1876, p. 461 ff.

[2]) Deutsche Heldensage, 1829, p. 374 ff.

fabelieraere begunden sâ zehant sagen nebenher eine Einzelheit: „den französischen Namen für die Sagen, fabloieres“. Auf Lachmann bezog sich dann Ferdinand Wolf in seinen Untersuchungen über die altfranzösischen Bezeichnungen *chanter*, *dire*, *conter* und verwandte Ausdrücke in seinem Werke *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*[1]).

In beiden Büchern ist die Entscheidung der Frage nur Mittel zu anderem Zweck: für Lachmann eine Stütze seiner Nibelungentheorie, für Wolf ein Beweis für den Wandel des vorwiegenden Gesangsvortrags der bretonischen Lais zur Sprechrezitation ihrer höfisch französischen Nachahmungen. Das Ergebnis war in beiden Fällen nicht sehr bestimmt.

Lachmann fand, daß zu Anfang des XIII. Jahrhunderts, zur Blütezeit der deutschen Hofdichtung, Epen nur gesagt oder gelesen, nicht gesagt oder gesungen, auch nicht nur gesungen wurden; aber die Bezeichnung *singen und sagen* für Epen stellt er noch für diese und selbst spätere Zeit fest; eine Trennung von epischer und lyrischer Dichtung gemäß ihrem Vortrag durch Sagen bezw. Singen ist gleichwohl nicht allgemein.

Wolfs Spezialthese über die epischen Lais ist ja z. T. bis heute offen und durch die Interpretation der Texte, die das Singen ebenso gut bezeugen wie das Sagen, auch nicht zu entscheiden. Sehr einnehmend ist Bédiers Erklärung, daß die bretonischen Spielleute ihre vielbegehrten Lais *mi-parlés*, *mi-chantés* vortrugen, d. h. nach Art der Cantefable von Aucassin und Nicolette die Erzählung in Prosa rezitierten und durch Verse, kurze Gedichte meist gefühlsmäßigen

---

[1]) Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg 1841.

Inhalts[1]), die zur Harfe gesungen wurden, unterbrachen. Die Schilderung: *un conteor qui contoit une chanson et si notoit ses refrez en une vielle* (aus Claris und Laris) würde diese Manier treffend kennzeichnen. Die Auffassung von Wilhelm Hertz, daß der Gesang die ganze Dichtung umfaßte, gäbe dieser wohl mehr Einheit, damit aber einen literarischen Schliff, der ihr als Volkspoesie nicht so natürlich steht. Allgemein glaubt Wolf (l. c., p. 40) nun beweisen zu können[2]), daß: *Wenn dire allein, (d. h. nicht in Verbindung mit chanter, oder dem entgegengesetzt mit conter und lire) für den Vortrag gebraucht wird, dieses, so wie das griechische λέγειν, das lateinische dicere und das alt- und mittelhochdeutsche sagen, bald Singen und Sagen, bald nur Sagen (d. i. Rezitieren, Erzählen) bedeuten könne und daher dessen Sinn jedesmal nach dem übrigen Kontexte bestimmt werden müsse.*

Die wichtigen Untersuchungen von Schröder[3]), Heusler[4]) und Gummere[5]) haben die literarische und sprachliche Bedeutung des germanischen Singens und Sagens weiter zu erhellen versucht, aber nach wie vor erscheint diese Arbeit der sicheren dokumentarischen Feststellung weniger zugänglich, als philologischer Spekulation.

Die allmählich, aber verhältnismäßig reichlich angesammelten Nachträge zu Lachmanns für das Deutsche grundlegender Arbeit hat neuerdings eine Schrift von Schwietering[6]) zum Ausgang für eine Darstellung der Bedeutungs-

[1]) Joseph Bédier, Les Lais de Marie de France in der Revue des deux mondes, Tome VII (1891), III, p. 849 f.

[2]) Spielmannsbuch, 2. Aufl. 1900, p. 45.

[3]) Zeitschrift für deutsches Altertum XXXVII, S. 289.

[4]) Anzeiger für deutsches Altertum XXXI, S. 114; XLVI, 271.

[5]) Francis B. Gummere, Old english Ballads, Boston 1894, Introduction LXXV ff.

[6]) Dr. Julius Schwietering, Singen und Sagen, Göttingen 1908.

entwickelung von *singen und sagen* in chronologischer Folge genommen, merkwürdigerweise, ohne Gummere zu erwähnen. Nach seiner Meinung ist die germanische Alliterationsformel keine originale Schöpfung, sondern Übersetzung von *cantare et dicere psallum* resp. *psallere*[1]), eine Psalmenglosse also wie auch *singen und lesen* eine altkirchliche Wendung[2]) sei, die in der patristischen Literatur häufig vorkomme; beide Ausdrücke hätten die Bedeutung von „Gott, die Jungfrau Maria, die Heiligen loben", schließlich allgemein den Sinn von „preisen, lobend berichten" gehabt. Aus der geistlichen Literatur erst gelangte die Formel zu den Spielleuten, die sie auf ihre Tätigkeit anwandten und durch sie auch ihre Vortragstechnik unterschieden. Weitere Übertragung im weltlichen Sprachkreise machte die Redensart *singen und sagen* schließlich zur metaphorischen Bezeichnung für schätzenswerte gesellschaftliche Talente, endlich für gesellige Bildung überhaupt[3]). Eine bestimmte Dichtungsgattung bezeichneten die einzelnen Worte nicht.

Für die Deutung der altfranzösischen Termini sind seit Wolf nur vereinzelte Notizen hier und dort beigetragen worden, besonders in Wilhelm Hertz' *Spielmannsbuch*[4]), von Freymond, der in seiner Dissertation *Jongleurs und Menestrels*[5]) die literarische, und in Favars Thèse über die Jongleurs[6]), die mehr die soziale Stellung der altfranzösischen

---

[1]) l. c., p. 8. Dazu auch Heusler, Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 46, p. 271.

[2]) l. c. p. 28.

[3]) l. c. p. 14 und 18.

[4]) Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, übertragen von Wilhelm Hertz, Stuttgart. 2. Aufl. 1900; Einleitung p. 47 ff, 329, Anm. 124, p. 434 ff.

[5]) Heidelberger Dissertation, Halle a. S. 1883, p. 15—19.

[6]) Edmond Faral, Les Jongleurs en France au moyen âge, Paris 1910.

Spielleute beschreibt. Dadurch sind Einzelheiten zusammengekommen, die sich ergänzen und am besten im Anschluß an die Resultate im deutschen Gebiet, dessen literarische Verhältnisse den französischen im Mittelalter auch hierin sich nahe verwandt zeigen, ergänzen und gruppieren lassen.

Lachmanns Vorbemerkung in seiner Schrift *Ueber Singen und Sagen*, daß die sprichwörtliche Zusammenstellung beider Ausdrücke im Deutschen noch jetzt dauere, da doch vom Singen der Dichter selten die Rede mehr sein könne, läßt sich auf das Französische nicht übertragen, wo sich die allmähliche Sonderung der Begriffe wohl schneller und auch in etwas anderem Sinne vollzogen hat. Im allgemeinen aber darf man nach den mannigfachen Belegen annehmen, daß im Französischen weder die volle Formel *dire et chanter* noch die isolierten Ausdrücke *direr* oder *chanter* wie im Deutschen das *singen und sagen* ein präzis unterschiedenes „(singend oder bezw. und sagend) Preisen oder Berichten“ bedeuten, sondern solchen bestimmteren Sinn erst durch tautologische Verbindungen oder speziellere Angaben erhalten. Am merkwürdigsten ist diese frühe Verblassung des Sinnes allerdings bei dem sonst in seiner Bedeutung standhaften *chanter*, wenn es beispielsweise der Raubritter, der in Crestiens Roman Eniden[1]) überfällt, seinen beiden Kumpanen zuruft:

Seignor! savez que je vos chant? (v. 2802)

Das episch formelhafte *chanter*, das in der klassischen Dichtung sich durch Nachäffung der Antike hielt, u. a. noch bei Boileau

Je chante les combats et le prélat terrible (*Le Lutrin* I, 1)

bei Voltaire als schematische Kopie im Konzept der *Henriade*

Je chante les combats et le roi généreux

[1]) Kristian von Troyes, Erec und Enide, hgg. von Förster, Halle a. S. 1909, p. 78.



und in der endgiltigen Fassung

Je chante ce héros qui régna la France

erscheint, hat erst die Romantik abgeschafft. Aber der mittelalterliche Ausdruck *dire la chanson* ist heute noch ebenso lebendig und charakteristisch wie in alter Zeit, freilich, mit seinem besonderen Sinn für die Vortragsmanier, ins Deutsche ebenso unvollkommen übertragbar wie die damit verwandten Wörter *diseur* und *diseuse.*

In der vor dem Jahr 1000 verfaßten *Passion du Christ,* durch deren Neumen die Strophen, als zum Singen bestimmt, gekennzeichnet sind, könnte der fromme Dichter bei den Eingangsworten

Ore vos di veire raizon
De Jesu Christi passion

an den psalmodierenden Kirchengesang gedacht haben. Ist in dieser alten Klerikerpoesie also mit *dire* wohl so viel wie „singend berichten" gemeint, so bedeutet es in den etwa zweihundert Jahre jüngeren, aber ähnlich ausgedrückten Versen des weltlich-höfischen Lai *Eliduc* der Marie de France nur gerade „sagen":

v. 1: *D'un mult anciën lai Bretun*
Le cunte e tute la raisun
Vus dirai, si cum ieo entent
— — — — — — —
v. 27: *Si cum avint, vus cunterai*
Le vérité vus en dirai[1]),

Aber die Hypothese von Schwietering, der aus der angelsächsischen alliterierenden Psalmenbearbeitung für das germanische *singen und sagen* biblische Redeweise als Quelle erschlossen haben will, läßt sich für das Französische jeden-

[1]) Die Lais der Marie de France, hgg. von Karl Warnke, 2. Ausg. Halle a. S., 1900.

falls nicht brauchen. Der Dichter des *Leodegarliedes* beginnt seinen Kantus:

Domine Dieu devems loder
Et a sos sainz honor porter
En soe amor cantoms dels sainz
Qui por lui avrent granz aanz
Et or est temps et si est biens
Que nos cantoms de saint Ledgier.

Primes dirai nos dels honors
Que il avret od dous seinors;
Apres dirai vos dels aanz
Que li suos corps sostint si granz,
Et d'Evruin, cel Dieumentil,
Qui lui a grand torment ocist.

Es ist sehr verlockend, die hier in den beiden Strophen in so sicherem Parallelismus stehenden Ausdrücke an eine Psalmenglosse anzulehnen, aber die ältesten französischen Psalmenübersetzungen entsprechen in ihrer Wiedergabe des Originals nicht der angelsächsischen. Beispielsweise heißt es im 104. Psalm:

Cantate ei et psallite illi, narrate omnia mirabilia eius.	*Singađ him swylce, and sallетađ, secgađ his wunder eall*[1])

aber altfranzösisch dafür nach dem Oxforder Psalter:

Chantez a lui, esjoez a lui, recuntez tutes les merveilles à lui[2]).

und nach dem Cambridger:

Chantez a lui, esjoissez a lui, parlez tutes les merveilles de lui[3]).

---

[1]) Schwietering, l. c. p. 8.
[2]) Francisque Michel, Libri Psalmorum versio antiqua gallica, Oxonii 1860, p. 154.
[3]) Francisque Michel, Le livre des psaumes, Paris 1856, p. 190.

Auch sonst wird *dire* in diesen Übertragungen nur für *dicere* gesetzt. Die anderen von Schwietering benutzten Stellen, denen die altfranzösischen hier beigefügt werden, sind:

Ps. 103, 31: *Cantabo Domini in vita mea, psallam Deo meo quamdiu sum.*	*Ic on mînum life lustum Drihtne singe sôđlice, and secge êac.*
Oxf. Ps. 103, 34: *Je canterai al Segnur en la meie vie; canterai al mien Deu lunghement je sui.*	Cambr. Ps. 103, 33: *Je chanterai al Seignur en ma vie, je chanterai a mun Deu cum lunghement je sui.*
Ps. 100, 1: *Misericordiam et judicium cantabo; tibi Domine, psallam*	*Ic mildheortnesse and dôm mihtigan Drihtnes, singe and secge*
Oxf. Ps. 100, $^1/_2$: *Misericorde e jugement canterai a tei, Sire. Je canterai, e entendrai . . .*	Cambr. Ps. 100, 1: *Misericorde e jugement chanterai; a tei, Sire, chanterai*

Die beiden Psalter gehen übrigens vielmehr in auffälliger Weise dem Worte *dire*, wo ihm nicht ausdrücklich *dicere* als Vorlage geboten ist, aus dem Wege: *cantare* wird immer mit *chanter* (Ps. 29, 4; 95, 1; 97, 1 u. 6; 137, 5; 143, 9), ebenso *jubilare* (Ps. 80, 1; 94, 1) und meist *psallere* (Ps. 81, 1; 100, 1; 107, 3), aber *narrare* wie oben durch *recunter* (Ps. 21, 23) wiedergegeben. In Ps. 32, 3 ist *psallite in jubilo* vom Cambr.-Ps. mit *esjoïssez en chant*, im Oxf. durch *cantez en vociferatim*, Ps. 107, 1 *cantabo et psallam* im Oxf.-Trext mit *je canterai e esjerrai*, im Cambr. mit *je chanterai et verseillerai* übersetzt. Ps. 143, 9 steht für *in psalterio decachordo psallam tibi* in der Oxf.-Fassung wörtlich *en saltier de dis cordes canterai a tei*, im Cambr. aber wieder *en saltier deseincorde versellerai a tei.* Nur in Ps. 97, 6 gibt für *in voce çarminis* der Cambr. Psalter *en voiz de ditiet*, während der Oxforder doch wieder *en voiz de salme* übersetzt.

Der Leodegardichter hat *chanter* und *dire* ganz gesondert angewandt und unbeschadet des musikalischen Charakters seines Liedes mit seinem *dirai* einfach das Erzählen, Berichten ankündigen wollen.

Das *Alexiuslied* (10. Jahrhundert), für das Repertoire der Spielleute komponiert, obwohl Autor und Gedicht kirchlich waren, gebraucht in seiner Prosavorrede allerdings die patristische Vortragsbezeichnung[1]), die Übersetzung des altkirchlichen *cantare et legere*:

Ici comencet amiable cançon e spiritel raison d'icel noble baron Eufémien par nom e de la vie de som fil bonëuret del quel nos avons oït lire e canter.

Dieselben Ausdrücke stehen in sprichwörtlicher Fassung auch in Garniers *Thomasleben* (c. 1175):

v. 1 *Tuit li fisicien ne sont adés bien mire,*
Tuit clerc ne sevent pas bien chanter ne bien lire
Alquant des troveors faillent tost à bien dire[2]) *etc.*

Chanter et lire ist hier wahrscheinlich, wie für den Arzt das *mire*, als allgemeine Bezeichnung der Berufsarbeit der Geistlichen, als Gottesdienst überhaupt gemeint, wie das deutsche alt- und mittelhochdeutsche[3]) *sagen und lesen.* Zur Entwickelung einer typischen Formel in so weitem Bereich der Literatur wie im Deutschen ist es im Französischen hierbei auch nicht gekommen[4]).

[1]) Schwietering, l. c., p. 28.

[2]) Aus Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur, Halle a. S. 1905, p. 143.

[3]) Schwietering, l. c., p. 29, der Belege dafür bringt, daß „die Formel geradezu als Umschreibung des Pfaffen- und Mönchsberufs dient".

[4]) Ein Zitat bei Wolf, l. c, p. 236 ist zweifelhaft: Usages est en Normendie — Que qui herbergiez est qu'il die — Fable ou chançon die (oder lie) à l'oste (Méon, Nouv. Rec. I., p. 318). Vgl. dabei auch die Bedeutungswandlungen in: si com l'escriture chante oder: quant chantes fu li services et dis (nach Godefroy, Dictionnaire) oder pain à chanter = Hostie, etc.



In der Lothringergeste heißt es vom Einsiedler: *sautier i a lit.* Wackernagel[1]) ferner erwähnt *lire et chanter* zwar ebenfalls als sprichwörtliche Formel neben *dire et chanter*, aber seine Exempel aus dem Chastelain de Coucy und dem Tristan enthalten nur *lire.* Dagegen wird, wo sich in der altfranzösischen Epenliteratur die beliebten Liedereinsprengungen im selbst auch poetischen Erzählungstext finden, gelegentlich ein Vortragswechsel gestattet gewesen sein, den der Dichter des *Rosenromans* einmal mit der entsprechenden Formel ausdrücklich angibt:

v. 19: *Car, s'en vieult, l'en i chante et lit*
v. 21: . . . *tuit cil sen esjoïront*
qui chanter et lire l'orront.

Gerbert de Montreuil gebraucht in seinem *Roman de la Violette* zwei der geläufigsten Formeln in demselben Zusammenhange:

Et s'est li contes biaus et gens
que je vous voel dire et conter
quar on i puet lire et chanter[2]).

Die volle Formel *chanter et dire* belegten Wolf und später Freymond aus zwei verschiedenen Dichtungen des XIII. Jahrhunderts, deren Verfasser aber beide mit lebhaftem Standesgefühl ihren literarischen Charakter betonen und dadurch ihrer Rede einen besonderen Kultur- und wortgeschichtlichen Zug hinterlassen haben. Der Autor des Traumgedichtes von *Venus la deesse d'amour* will ausdrücklich nicht für einen *jongler* statt eines *cantere* gehalten werden:

Cil autre jogleor cantent et dient lais[3]).

---

[1]) Altfranzösische Lieder und Leiche p. 176, Anm.

[2]) Hertz, Spielmannsbuch, p. 435. Ed. Fr. Michel, Paris 1834, 4.

[3]) De Venus la deesse d'amour, hgg. von W. Förster, Bonn 1880, v. 3. Vgl. Freymond, Jongleurs und Ménestrels, p. 19. Gröber, Grundriss, II, 1 p. 858 ff. und 911 ff.

Und der Dichter der Verserzählung von *Gautier d'Aupais*[3]), ein Spielmann, der sich auch *contere* selbst nennt, möchte wieder nicht mit den Sängern von *lais* gleichgestellt oder verwechselt werden, denn

Cil autre jogleor chantent et dient lais
Mais je sui un conteres qui leur matère lais.

Diese gemeinsame Ablehnung bezieht sich hier sicherlich nur auf den Stoff und den Stil der Poesie; die Venusdichtung gehört zum allegorisch höfischen Genre, der Junker von Aupais tritt heroisch-romantisch im Rahmen eines archaisierenden Gedichts auf, das das Ansehen der Chanson de geste prätendiert. Das *chanter et dire* der beiderseits verabscheuten Jongleurs soll einfach „vortragen" bedeuten, so daß auch der Venusdichter von sich versichern darf

je suis un canteres (v. 4)

um gleich darauf seine eigentliche Tätigkeit mit *dire* (v. 7: *dirai*) zu bezeichnen, während der gleichgesinnte Erzähler des Gautier d'Aupais sich ganz korrekt als *conteor* vorstellt, der der andere aber auch war, da er sein Gedicht nicht ‚singen' sondern nur ‚sagen' konnte. Wenn in dem ersten Falle nicht etwa bloß ein Schreibfehler vorliegt, was aber an der Auffassung sonst nichts ändern würde! Denn es wird eben hier, wie auch öfter anderswo, mehr auf den Inhalt der Dichtung, als auf die Art und Weise ihres Vortrags Bezug genommen und Wert gelegt[1]). Die Bezeichnungen dafür sind ungenau und konfus, aber beiden Dichtern vermutlich auch gar nicht wichtig gewesen. Es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, daß sich hier eine Gliederung der literarischen Stände in ähnlicher Weise verrät wie in dem Sprachgebrauch der mittelhoch-

[3]) Fabliau de Gautier d'Aupais, hgg. von Michel, Paris 1835, p. 1. Wolf, Ueber die Lais, p. 157, Anm. 5.

[1]) Vgl. auch Freymond, l. c. p. 16.

deutschen Dichter: Die höfischen Epiker deutscher Zunge vermieden es, mit der auch den Spielleuten vertrauten und mit deren Tätigkeit und Charakter eng verbundenen Formel *singen und sagen* ihre eigene poetische Arbeit zu bezeichnen, und gebrauchten sie daher nur in der allgemeinen Bedeutung des Heldenlobs[1]).

Der Sinn der auch zu *dire et chanter* umgekehrten Formel wechselt vielfach zwischen solcher allgemeinen und bestimmterer Auffassung. Als der Fuchs in der Verkleidung eines englischen Gauklers auftritt, seine Dienste anbietet und sich seiner Künste rühmt

Sire, ge fot un bon juglere
Et saver moi molt bon chançon
Que ge fot pris a Besançon;
Encor molt bon jogler a toz,
Bien sai dire et chanter bons moz . . .[2])

soll sowohl seine Fertigkeit im Singen wie im Sagen hervorgehoben werden. Richtige Trennung bezw. Zusammenstellung der Begriffe zeigt sich im *Bel Jnconnu*[3]):

La veïssiéz grant joie faire
— — — — — — —
As conteors cançons canter.
Li conteor metent lor cures
En dire beles aventures.

Die *canteor* sind hier Sänger, die lyrische Dichtungen singen, die *conteor* erzählen von höfischen Abenteuerromanen. *Chanteor* im allgemeinen Sinne von ‚Dichter' steht u. a. auch in einem Liede der Berner Handschrift, dessen Geleit nur

---

[1]) Vgl. Schwietering, l. c. p. 23.

[2]) Roman de Renart, p. p. Ernest Martin, Straßburg 1882—87. I 2800.

[3]) Le Bel Jnconnu, p. p. Hippeau, si. Vgl. Faral, Les Jongleurs en France au moyen âge, p. 289/91.

so richtig interpretiert werden kann, wie Freymond[1]) es gegenüber Diez tat:

Chanson va t'en a Cortrai sans sejor,
Ke là dois tu premierement aler
Di ma dame de par son chanteor
K'elle te face bien souuent chanter

Der Dame läßt der Dichter sagen, daß sie sein Lied oft singen lassen möchte.

Den besonderen Sinn von *chanter* allein erhält die ganze Doppelformel dagegen u. a. im *Renart nouvel* V. 4457·

Lors une cançon de carole
La Roïne dist et chanta[2])

wo kaum ein Zweifel darüber aufkommen kann, daß das Tanzlied von der Königin gesungen wird, und der ganze Ausdruck eine Tautologie geworden ist. Beide Teile wiederum erhalten ihre Eigenbedeutung in den Versen eines Minnesängers[3])

Ai chançon dite et chantée

wo *dire* mit ‚dichten' zu übersetzen ist, was der Sprachgebrauch nicht hindert; es würde damit dasselbe gesagt sein wie mit den etwas anderen Worten in Rustebuefs Bekenntnis

J'ai fet rimes et s'ai chanté
Sor les uns por les autres plere[4])

Auch substantivisch tritt die Formel auf und bedeutet dann Wort und Weise

De chanson faire et de dis et de chans[5])

---

[1]) l. c. p. 35f.

[2]) Bei Freymond, l. c., p. 19 auch angeführt.

[3]) Scheler, Trouvères belges des XIIe et XIIIe siècles, Nouvelle Série, Louvain 1879, p. 48, v. 4. Dazu ebd. I. Série, Bruxelles 1876, p. 16, v. 45. Freymond, l. c., p. 19.

[4]) La mort Rutebeuf, hgg. v. Kressner, Rutebeufs Gedichte, Wolffenbüttel 1885, p. 17, v. 38.

[5]) Paulin Paris, Le Romancéro français, Paris 1833, p. 95.



Der Dichter von Aucassin und Nicolette rühmt sein Werk:

v. 8 *Dox est li cans, biax li dis*[1])

Für die Geschichte der zweigliederigen Formel ist es nicht gleichgiltig, welche Rolle ihre einzelnen Teile, *chanter* und *dire* als selbständige Ausdrücke gespielt haben.

Chanter genügte zur Bezeichnung der alten epischen Heldenlieder, die zur Harfe gesungen wurden; das beweist hinreichend der bekannte Vers des Rolandsliedes:

Pur deu vos pri que ne seiez fuiant
Que nuls proz oem malvaisement n'en chant[2])

und der ebenso bekannte poetische Bericht von Wace:

Taillefer qui moult chantout
Sor un cheval qui tost alout
Devant le duc alout chantant
De Karlemaigne e de Rollant[3])

Auch sonst zeigt sich das Wort mit solchem Zusammenhange in der Terminologie, u. a. in der *Prise d'Orange*

v. 5229: *Desoz le pin lor chantoit un jugler*
Vieille chançon de grand antiquité[4])

Im *Raoul de Cambrai* soll eine Schlacht im Heldengesang gefeiert werden:

v. 2442: *Bertolais dist que chançon en fera.*
Jamais jongleres tele ne chantera

---

[1]) Aucassin et Nicolette, p. H. Suchier, Paderborn 1909, p. 4. Noch andere Beispiele bei Wolf, Über die Lais, p. 253.

[2]) v. 1473/4 bei Stengel, Das altfranzösische Rolandlied, Leipzig 1900, p. 153.

[3]) v. 8035 f.: Maistre Wace, Roman de Rou et les Ducs de Normandie, hgg. v. H. Andresen, Heilbronn 1877 und 1879.

[4]) La Prise d'Orange, p. p. W. J. A. Jonckbloet, Guillaume, La Haye 1854 I. Das Zitat benutzt auch Faral, l. c. p. 299, 144.

Im höfischen Roman noch markiert sich in dem Worte der Unterschied der gesungenen Gestes und der gesprochenen Contes; nach einer Turnierfeier wird festlich getafelt:

v. 1157: *Mult ot grant jou davant le conte:*
Li uns note, li autre conte,
Li autres chante chançons antives[1])

Ein ähnliches Bild zeichnen Verse des *Poème moral* mit Hilfe des anderen Ausdrucks *dire*, der sehr früh einen breiten Raum in der Zunftsprache der Jongleurs und der Dichter einnimmt und an dieser Stelle immerhin auch darauf gedeutet werden kann, daß Gedichte über die alten epischen Helden in dieser Zeit (XIII. Jahrhundert) gewiß nicht mehr gesungen sind. Es heißt also dort:

Cil cante, cil viele — celui ot on en gre.
Quant asses out conte des pastors et d'acier,
„Or laissons" fait-il, „signor, s'alons mangier,
„Et puis si vos dirons de Carlon et d'Ogier,
„U no menrons la danse, si vous l'aves plus cier" [2]).

Unter demselben Gesichtspunkt erscheint zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts im *Dit des mais*[3]) ein Tadel in den Versen

Ces riches gens souvent font de disners grans festes
Mais se bon vin n'i vient qui fait lever les testes,
Ja chançons ne seront dites ne bones gestes

und ähnlich bei Huon de Méry, *Tournoiement de l'Antechrist:*

Quand les tables ostées furent
Cançons et sons, vers et reprises
Et de gestes cantés nous ont.[4])

---

[1]) Vgl. Faral, p. 299 (Joufrois, v. 158).

[2]) Ein Fragment des Poème moral, veröffl. v. E. Herzog, Zeitschrift für romanische Philologie, XXXV, p. 60. Auch Faral, l. c. p. 303.

[3]) Jubinal, Nouveau recueil de Contes, dits et fabliaux, tome I, p. 185.

[4]) Wolf, Über die Lais, p. 5.

Wiederum heißt es auch noch im *Roman de la Violette* des Gerbert de Montreuil

v. 1366: *Queque cil chante de Fromond*

wo es sich darum handelt, daß eine epische Tirade von einem Jongleur vorgesungen wird[1]), und desgleichen im *Rosenroman* des Guillaume de Dôle:

v. 1330: *Cel jor fesoit chanter la suer*
A un jogleor mout apert,
Qui chante cez vers de Gerbert.

Die altfranzösische Lyrik zeigt diese Rivalität der beiden Ausdrücke *dire* und *chanter* in großem Umfange. Begreiflicherweise ist *chanter* für diese allgemein gesungene Dichtung das rechte Wort, und es gibt kaum einen Trouvère, der in den konventionellen Anfangsversen, bei der üblichen Motivierung des Liedes, in dem typischen Frühlingsbilde oder irgend einem anderen Zusammenhange stets ohne dies Stichwort ausgekommen wäre.

Bien doit chanter cui fine Amours adrece
De joie avoir, maiz pas ne m'en semont;
Qu'en moi ne truis ne joie ne leece
Pour coi je chant, ne ne savroie dont[2])

beginnt eines der Lieder des Blondel de Nesle, der in 8 von seinen 23 Chansons den Eingang um dieses Wort herumbaut:

J'aim par coustumes et par us
La, ou je ne puis ataindre
Et chant com amis et drus[3])

---

[1]) Ed. G. Servois (Soc. d. anc. t. fr. 1893), p. XCII.

[2]) Leo Wiese, Die Lieder des Blondel de Nesle, Dresden 1904, p. 121.

[3]) l. c. N. 5, p. 127.

oder in No. VI: *L'amours, dont sui espris*
Me semont de chanter,
Si chant com hom soupris

No. XI: *Tant ai en chantant proié,*

No. XIV: *Chanter m'estuet, quar joie ai recouvree,*

No. XVIII: *Ma joie me semont*
De chanter au dous tems

No. XXI: *Onques maiz nus hom ne chanta*
En la maniere, que je chant
Ne ja maiz nus ne chantera . .

Seine Sangesbrüder machen es ebenso, der Kastellan von Coucy versichert auch:

Bele dame me prie de canter,
Si ch'est bien drois ke ie fache canchon[1])

desgleichen Conon de Béthune. Es sollen hier auch nur einige, aber die edelsten der ganzen Zunft dabei genannt werden[2]). Gillebert de Berneville folgt ebenfalls dem Brauch:

D'amers me vient le sens dont j'ai chanté[3])

und ein andermal:

De moi dolereus vos chant[4])

Um auch ein episches Zitat der Art zu haben, ist im *Raoul de Cambrai*[5]) zu lesen:

v. 4 *Chantet vous ont cil l'autre jogleor*
Chançon novelle . . .

---

[1]) Fritz Fath, Die Lieder des Kastellans von Coucy, Heidelberg 1883, p. 39.

[2]) Axel Wallensköld, Chansons de Conon de Béthune, Helsingfors 1891, N. II, III, IX.

[3]) Scheler, Trouvères belges, I, 71f.

[4]) Ebd. I, 74.

[5]) p. p. P. Meyer et A. Lognon, Paris 1882. (Société des anciens textes français).

Ebenso häufig wird nun aber im altfranzösischen Minnesang auch *dire* in dem Sinne von *chanter* angewendet. Der Dichter[1]) bestimmt einen Jongleur, der Geliebten das neugeschaffene Lied vorzusingen:

De par moi li dira
Ceste chanson Cornus.

Conon de Béthune sagt in einem Geleit[2])

Noblés, je suis fins amans
Si aim le meillour eslite
Dont onkes canchons fust dite

Die Redewendung hat schon ein langes und heute noch immer kräftiges Leben; man begegnet ihr in epischen Gedichten so leicht wie in lyrischen, bezogen auf jene wie auf diese, auf Romanzen, Liebeslieder, Pastourellen, Ballettes und Rotrouengen, sie bedeutet allgemein: (auch singend) vortragen oder künden, kundtun. *Une chançonete disoit; Rotrouenge novelle — Dirai bone et belle* und ähnliche sind sehr gewöhnliche Wendungen, andere Beispiele:

Li dit la chanson de son frere[3]) . . .
Puis a dit ceste chançonete[4]) . . .
s'en doit bien dire chançonette . . .
la monte et dist chançonete[5])

---

[1]) Histoire littéraire, Tome XXIII, p. 494. Freymond, l. c. p. 36.

[2]) l. c. p. 220.

[3]) Guillaume de Dôle, p. p. G. Servois, Paris 1893, v. 2390, v. 1757; Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870, II, 28; Zeitschrift für französ. Spr. u. Lit. XVIII, p. 101; W. Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel 1846, S. 68; La Prise de Cordres, p. p. Densusianu, v. 31.

[4]) Cours de Paradis, v. 428; Barbazon-Méon, Recueil de fabliaux, Paris 1808, III.

[5]) La Chastelaine de Saint Gille, hgg. v. Schultz-Goren, Halle, 1911, v. 187.

Auch bei Froissart liest man in einer seiner Pastourellen

Et disoit dans sa chançonnette[1]) . .

Und von den Vögeln heisst es:

Li rossigniols dit sa cançon[2])

wie im Volksliede

Les coucous disaient dans leur joli chant[3])

Epische Dichtung ist in der Anrede der *Chanson d'Autriche*[4]) gemeint:

v. 24 *Li vos dirai chançon qui moult fait a prisier.*

Über den gegebenenfalls musikalischen Sinn der Bezeichnung lassen viele Stellen keinen Zweifel. Im *Roman de Saint-Michel*[5]) liest man

Les meschines et les vallez,
Chescuns d'els dist vers ou sonnez;
Neis li viellart revunt chantant

Instrumentalmusik kann nur gemeint sein in der Erzählung

Un harpere del Trase est del roi aprociés.
De lais dire a flahute estoit bien ensigniés[6]).

---

[1]) A. Scheler, Poésies de Froissart, Bruxelles 1870—72, II, p. 314, v. 52.

[2]) Partenopeus de Blois, Wolf, Über die Lais, p. 4, 5.

[3]) Bujeand, Chants et Chansons populaires des provinces de France, Niort 1866, I, 50. Vgl. auch Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. XXXVIII, 397 die Bezeichnung des Lerchengesangs. Bei Otfrid, der nie von „singen und sagen" redet, findet sich aber auch der im späteren Sprachgebrauch gewöhnliche Ausdruck: etwas sagen in seinem Sange. Vgl. Lachmann, l. c., p. 461; Schwietering, l. c., p. 5.

[4]) p. p. P. Paris, Paris 1848.

[5]) Hgg. v. Redlich (Stengel, Ausg. u. Abhdl. 92), p. 18.

[6]) Le Roman d'Alexandre, hgg. v. Michelant, Stuttgart 1846, v. 16/7. Vgl. Farar, l. c. p. 282.



Diesen musikalischen Sinn erhält sich *dire* auch weiterhin, wenn es beispielsweise einmal von einer Bettelmusik heißt

Le suppliant disant d'une fleute
(Godefroy, *Dictionnaire*)

oder vom Hallali der Jäger

Cent ou six vingts piqueurs qui avec leur trompe disoient la mort du cerf (Littré *Dictionnaire*)

so wie man heutzutage den allgemeinen Ausdruck *dire la musique* für den Vortrag eines Musikstückes gebraucht.

Neben dieser musikalischen Bedeutung bewahrte sich das vielgebrauchte Wort vor allem anderen seinen Sinn als spezifischer Ausdruck für die gesprochene Rede, als charakteristische Bezeichnung für den Vortrag der höfischen Erzählung, des *conte* in allen Formen.

Li un dient contes et fables

heißt es in *Brut* 10835 bei der Schilderung der Krönung des Königs Artus[1]; besonders bezeichnend sind zwei Belege, die Wolf[2] anführt:

Fables et contes soleit dire ...
De dire contes et fabliaus
Et de trover biaus dis noviaus
Se soloient ja entremetre
Et grant paine i soloient metre
Cil qui seulent dire et conter.

Fast formelhaft wird diese Verbindung von *dire et conter*, übrigens eine notwendige Spezialisierung des *dire*, das ja daneben in willkürlichem, schwer auf allen Wegen kontrollierbarem Sprachgebrauch, mannigfachen Sinn entwickelt, beispielweise in einigen Zitaten Wolfs[3], nach welchen so-

---

[1]) Vgl. Faral, Jongleurs, p. 285.

[2]) p. 236.

[3]) l. c. p. 49 und 236.

wohl Lais und Fables, als auch Sons, Rotrouengen und — gewiß lyrische — Chansons „gesagt" werden. Mitschuldig an dieser Verwirrung sind zweifellos die in allen Fällen möglichst vielseitigen Repertoires der konkurrierenden Jongleurs und Ménestrels, die alle gleichzeitig als Universalkünstler, als Virtuosen in allen literarischen und musikalischen Unterhaltungen und noch etwas mehr gelten wollten, als Erzähler, Sänger, Musiker, Deklamatoren auftraten und sich dementsprechend durcheinander *conteor*, *chanteor*, *parleor*, *fableor*[1]) benannten. Die Texte überdies, die uns darüber unterrichten, sind keine Kulturbeschreibungen, sondern poetische Denkmäler, eine Literatur, deren Darstellung also immer nur bedingten Anspruch auf Verläßlichkeit und sachliche Klarheit in diesen technischen Fragen machen kann und mancherlei Lizenzen und Ungenauigkeiten mit in den Kauf gibt.

Die jüngste, den zeitlichen Verhältnissen der literarischen Kompositions- und Ausdrucksweise Rechnung tragende Formel des Mittelalters ist *dire et faire* in dem allgemeinen Sinne von *dichten*. So heißt es im ersten Rondel der *Prise amoureuse*[2]).

v. 70 *Pris fui en douce samblance*
Par si plaisant atraiance,
Que je preing en la plaisance
Voloir de dire et de faire
Qui doie a tous amans plaire.

Ist das Bild der realen Verhältnisse demnach in dem Sprachgebrauch auch nicht in allen Linien scharf gezeichnet, so spiegelt es sich doch in der Hauptsache richtig in ihm wieder. Allein gebrauchtes *chanter* gilt für die alten Heldenlieder

---

[1]) Vgl. auch Hertz, Spielmannsbuch, p. 25 und Freymond, Jongleurs und Ménestrels, p. 18/19.

[2]) Hgg. v. Ernst Höpfner, Ges. f. roman. Lit. Bd. 22, Dresden 1910; p. 3 und p. 61, Anm. 74.

in Tiraden und für die lyrische Dichtung der Hofpoeten, selbständig gesetztes *dire* konkurriert in beiden Gebieten in allgemeinerem, z. T. wechselndem Sinne, kennzeichnet aber auch speziell Art und Vortrag der seit dem zwölften Jahrhundert die gesungene Epik verdrängenden, gelesenen oder deklamierten, Erzählungsliteratur in Reimpaaren. Die dem deutschen *Singen und Sagen* entsprechende Zusammenstellung von *dire et chanter* ist eine Spielmannsformel, lange nicht so gefestigt in der Gestalt und im Gebrauch wie der deutsche, auch durch seine Alliteration für den Kampf im Sprachleben besser ausgestattete Ausdruck. *Chanter et dire* oder auch umgekehrt nimmt sich aus wie der vornehmste Rival oder Genosse anderer spezialisierender oder tautologischer Zusammenstellungen ähnlicher Art, die man oft antrifft wie: *dire et conter* für das rein poetische und analoge andere tautologische Formeln, etwa für das musikalische Gebiet:

Jugleor chantent et vielent et timbrent[1])

u. ä. Am festesten von allen hier in Betracht kommenden Worten hat sich das isolierte *chanter* in seiner vorwiegend musikalischen Bedeutungssphäre gehalten, wenigstens in der Dichtersprache. In der poetischen Schilderung, die in der Chanson von *Horn et Rimenhild* v. 2830 ff. von dem Vortrage eines Lai gegeben wird[2]), läßt der Sänger vor und nach dem Lied die Saiten zu einem Vor- und Nachspiel ertönen, „singen“:

v. 2840: ... *en l'instrument fait les cordes chanter*[3])

---

[1]) Ein paar Belege dafür bei Faral, l. c., p. 314. Analog ist auch die in der Karlsreise zweimal (v. 413 und 837) vorkommende Zusammenstellung Et chantant et vïelent et rotent cil jogler.

[2]) Vgl. auch Henry Lavoix, La musique au siècle de Saint Louis in Gaston Raynaud, Recueil de motets des XIIe et XIIIe siècles, Tome II, p. 303 f.

[3]) Ausgabe von Michel, Paris 1845.

Nach der einleitenden Harfenmusik beginnt er selbst zu singen:

v. 2839: ... *si cumence à noter*
Le lai.

Beide Worte *chanter et noter* bilden andernfalls auch eine der beliebten Formeln, in denen die Einzelworte bald als Träger ihrer Eigenbedeutung (*chanter* singen, *noter* spielen, begleiten) bald als einheitlicher Ausdruck für allgemein musikalischen Vortrag zusammenwirken, so namentlich in der Pastourelle

si chante et note dorenlot[1])

oder *si chantoit — et notoit — el frestel un novel lai*[2]).

Die Formel variiert auch zu *dire et noter*, wiederum im Schäferlied[3])

en hault dist et si notoit
un novel son

was in diesem Falle für *dire* denselben Sinn ergibt wieder wie für *chanter*.

Sehr bezeichnend für die ganze Terminologie ist der Text von Aucassin und Nicolette; sein Dichter ist einer der literarisch und technisch gewandtesten Spielmänner des französischen Mittelalters gewesen, vielleicht ein Genie von großer Schöpferkraft, jedenfalls eine Persönlichkeit von hohem künstlerischen Geschmack und Geschick, und seinem Alter entsprechend wohlerfahren in der Technik — soweit sich aus einem Einzelwerk, das aber doch immerhin eines der schönsten Literaturdenkmäler seiner Epoche ist, dergleichen Schlüsse ziehen lassen. Sein Gedicht interessiert formal durch die doppelte Vereinigung

---

[1]) Karl Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, III, 20.

[2]) Raynaud, Recueil de motets française, p. 294f.

[3]) W. Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel 1846, p. 39, v. 5.



von Prosa und Poesie, von Deklamation und Gesang, und durch die ganz ungewöhnlich genaue Ausstattung mit klaren Vortragsanweisungen. Die Prosastücke tragen bekanntlich durchweg den Vermerk *or diënt et content et fablent*, die Versabschnitte die Vorschrift *or se cante*; die fast vollständig erhaltene Musik gibt die Melodien an; das Ganze nennt der Dichter selbst eine *Cantefable.* Die Vortragsbezeichnungen, ob dem Autor oder dem Schreiber zu danken, reflektieren den Sprachgebrauch der Zeit, in der durch eine Fülle von poetischen Gattungen die Terminologie schon sehr schwankend geworden war: während für die Vortragsweise der deklamierten Prosateile eine allem Irrtum vorbauende Tautologie angewendet ist, hat für die musikalischen Textpartien das einfache, in seiner Bedeutung am wenigsten unsichere *cante* ohne weiteres (man hätte sonst etwa *note* hinzusetzen dürfen) ausgereicht. Und bei alledem wirkt es im Hinblick auf den sonstigen Sprachgebrauch kaum auffällig, daß dreimal an der Stelle, an der auf die Prosa die Poesie folgt, zwischen den Abschnitten 12 und 13, 24 und 25, 32 und 33, unmittelbar vor der Vortragsanweisung *or se cante* die Schlußworte der Prosa lauten: *si comenća a dire.* Man mag danach ermessen, was die gelegentlichen Ausdrücke oder Angaben im Redefluß anderer poetischer Texte auf sich haben, die von der praktischen Sorgfalt der Aucassinüberlieferung weit entfernt sind.

Die moderne, in allen Mischtexten verwandter Art, von Musikern und Dichtern gebrauchte und eingebürgerte Bezeichnung der gesprochenen Abschnitte ist heute *parlé*, d. h. meist im Sprechton des Alltags vorgetragene Rede, etwas anderes noch als das italienische *parlando*, womit der eigentliche Sprechgesang, die Annäherung des Singens an das Sprechen, gemeint ist und woraus, sobald den Silben besondere Noten vorgeschrieben werden, eine ganze *Aria parlata* entstehen kann. So lautet denn auch in der neufranzösischen

Übertragung die bekannte Anweisung der Cantefable von Aucassin und Nicolette: *Ici, on parle, on conte, on raconte*[1]).

Eine Fülle von verschiedenen Nüancen und Varianten von Singen und Sagen oder Sprechen und Singen hat sich im Laufe der Musikgeschichte, nicht nur in Frankreich, entwickelt, in einem theoretisch und historisch schwer entwirrbaren Spiel von allerlei Stilarten und Stilmischungen durcheinander gewirkt und ihre besonderen Namen erhalten, die noch heute zuweilen wie im mittelalterlichen Sprachgebrauch keine streng abgegrenzten Begriffe oder Praktiken bezeichnen, weil diese selbst eben auch in einander fliessen und sich in der Vorstellung und Redeweise der Erfinder und Darsteller der Kunstwerke vermischen.

Für das französische *dire* ergab sich, im Anschluß an die alte Überlieferung, neben der eigentlichen Bedeutung des simplen Sprechvortrags noch der einer gesanglichen Rezitation, der Charakter eines spezifisch musikalischen Terminus technicus für eine besondere Art des populären Sprechgesangs, namentlich in der Chanson. Der moderne Kabarettgesang, der auch keine neue Erfindung, sondern im eigentlichen Sinne auf sehr alter, mündlicher, volkstümlicher Überlieferung der Chansonniers und Artisten beruht, kennt in dem *dire la chanson* ein eigenes Genre, das zwischen rezitativischer und arioser Form variiert.

Das deutsche Sagen ist nie zu dieser Bedeutung gelangt, und Kenner des französischen Chansonvortrags behaupten gern, daß diesem eine unnachahmliche nationalfranzösische Anlage und Fertigkeit zugrunde liege. Musikkritiker und Musiker schreiben außer den Franzosen noch den Italienern eine eigene Meisterschaft in gesprochenem Singen oder gesungenem Sprechen zu. Hanslick, der auch das rasche

---

[1]) S. auch die Übersetzung von Gust. Michaut (Préface de E. Bédier), 2. Ed.

Parlando in Arien und Secco-Rezitativen für speziell italienische Kunst und den Deutschen schwer erreichbar erklärt[1]), sieht in Jacques Offenbach den unerschöpflichen und vorbildlichen Virtuosen der musikalischen Parlierkunst, die auf teils gröbere teils verfeinerte Manier auch in den Variété-Gesängen angewandt wird. Hanslick erinnert dabei an Metellas Lektüre des Briefes in Offenbachs *Pariser Leben*, dessen trivialer Text freilich geradezu musikfeindlich und an der Prosa förmlich zu kleben scheint:

Vous souvient-il, ma belle,
D'un homme qui s'appelle
Jean Stanislaus Baron de Frascati?

und an sein Seitenstück, den Abschiedsbrief, den Perichole an ihren Geliebten schreibt und dann überliest. „*Es ist ein kleines Meisterstück von gesprochenem Singen oder gesungenem Sprechen, in nicht rezitatorischer, sondern durchaus arioser Form die vollendete Verschmelzung von knapper, korrekter Deklamation und reizvoller Melodie.*“ Anton Rubinstein, der ebenfalls die französische Begabung für solchen legeren Gesangsvortrag und Musikstil anerkannte, bezeichnete in seinen Aphorismen *dire la romance* als einen „trefflichen Sprachausdruck“ dafür und fügte hinzu, daß im italienischen Volksgesange sich auch oft „die deklamatorische, frei rezitatorische Form mit plötzlichen Pausen und verschiedenen Rhythmen“ finde.

[1]) Eduard Hanslick, Musik. Oper. III. Teil, 1884, p. 190.

Mischkunst im Liede.

In seiner Abhandlung *Zur Geschichte der vers libres* widmet Becker auch den Stücken, welche *Verse mit Prosa gemischt*[1]) aufweisen, ein kurzes Kapitel; das Genre, das er vom sechszehnten Jahrhundert ab verfolgt, knüpft sich, abgesehen von Nachahmungen der Italiener und von klassischen Reminiszenzen an einheimische Überlieferungen.

Die französischen Anregungen zu dieser literarischen Mischgattung sind für die Renaissanceschriftsteller wohl nur darum nicht mitzurechnen, weil für diese die alte Nationalliteratur insgesamt als altfränkisch und überwunden galt. Aber Guillaume de Maachauts pikante Selbstbiographie *Voir dit* ist, wenn auch ganz gewiß nicht vorbildlich, doch interessant im Vergleich mit den versgeschmückten Prosaepisteln der klassischen Zeit; und von Jean Froissarts *Traitier de la prison amoureuse*, der von Prosa umschlungenen Liebeskorrespondenz, gilt das gleiche. Das lebenskräftigste und bedeutsamste Produkt in diesem Wechselstil war jedenfalls die daraus unter vielen Kämpfen entwickelte Gattung des dramatischen Vaudevilles und der Opéra comique[2]). Der erste fruchtbare Anstoß zu dieser Schöpfung kam von den Italienern, aber ihre Saat geriet auf den gut bereiteten

---

[1]) Zeitschrift für romanische Philologie, XII (1888) p. 106—9.

[2]) Vgl. Victor Fournel, Les rues du vieux Paris, Paris 1881, p. 379ff. — Ed. Fournier, Variétés historiques et littéraires. Paris 1855—63. Tome IV, 5; VI, 41; X, 351. — Font, Essai sur la comédie mêlée de chant, Toulouse 1894, und: Favart, L'Opéra comique et la Comédie vaudeville, Paris 1894.



Boden des französischen Volkstums. Nicht so gering wie sie scheinen, sind dabei die Einwirkungen der städtischen Volkskunst gewesen, die wahrscheinlich auch Vers und Prosa unordentlich vermengenden Improvisationen der Straßenfarceure und Forains, von deren Leistungen der Buchdruck erst sicherere Kunde geben mochte, nachdem ihnen auf dem Pariser Pont-neuf gleichsam eine ständige Bühne errichtet ward und unter dem Einfluß der geistesverwandten italienischen Komödianten das Genre in den Jahrmarktstheatern diszipliniert werden konnte.

Die Wege, die derart höhere Kunstformen mit verlassenen literarischen Niederungen verbinden, werden rasch verschüttet.

Das Charakteristische und Bedeutsame des von Versen unterbrochenen Dialogs in den französischen Foirespielen war nicht sowohl die Verbindung von Vers und Prosa, als vielmehr die gleichzeitige Abwechslung von Deklamation und Gesang. Der jahrzehntelange Existenzkampf, den die Pariser Forains bis zur endgiltigen Legitimation des Vaudevilles zu bestehen hatten, mußte ja eben darum abwechselnd gegen die Komödie und gegen die Oper geführt werden, deren verschiedene Künste gleicherweise in Konkurrenzschaden gerieten. Seitdem haben sich die natürlichen und geschichtlichen Zusammenhänge der mannigfachsten Arten des Gesanges und der Poesie, metrischer und ungebundener Texte in Verbindung mit Instrumental- oder Vokalmusik im Laufe der Zeit und unter wechselnder Geschmacksrichtung höchst verwickelt gestaltet. Das Singspiel, die Oper mit ihren festen Formen, Arien und Secco-Rezitativen, das Melodrama mit ausgebildetem Sprechvortrag unter Musikbegleitung, dem *recitativo accompagnato* oder *récitatif obligé* nach Rousseau[1]),

[1]) J.-J. Rousseau, Dictionnaire de musique, Art. Récitatif. Cf. Edgar Istel, Die Entstehung des deutschen Melodramas, Berlin 1906, p. 41ff.

das lyrische Drama mit seiner unendlichen Orchestermelodie und gesungenem Prosalibretto, die Technik der Chantants sind ebenso viele verwandte und doch verschiedene Möglichkeiten, Ton und Wort in eine organische, zwischen rein musikalischer und rein rhetorischer Kunst mannigfach vermittelnde Verbindung zu bringen.

Die naive, ungezwungene Mischung gesungener und gesprochener Rede, ob sie nun mit einem korrespondierenden Wechsel zwischen poetischem und prosaischem Stil verbunden ist oder nicht, scheint eine der primitiven, jedesfalls einfacheren und natürlicheren Phasen zu sein, welche der schöpferische Formensinn durchmessen hat, bis er zu höherer Stufe und komplizierterer Kunst gelangte. An dieser elementaren, aber nicht unwichtigen Technik wird man bei einer Betrachtung über Geschichte und Wesen poetischer und musikalischer Vortragsmöglichkeiten nicht vorübergehen dürfen, denn dort liegt wohl eine der verborgenen Stellen, an der auch die beiden Grundelemente der Sprach- und Tondichtnng, Rhythmus und Melos, in zwei Strömen, kurz vor ihrer Vereinigung, enge nebeneinander herfließen.

Mehr gilt das noch von dem Melodrama, für das auch die französische Musikentwickelung die Bahn gebrochen hat. Die das Verhältnis von Wort und Ton verschieden gestaltenden Varianten des melodramatischen Stils geben für das Wesen des musikalischen und rhetorischen Rhythmus und für die Wege, auf denen ihre Verbindung erfolgen kann, lehrreiche Anweisungen und Analogien. Die Arbeiten Istels[1]) über J.-J. Rousseaus Rolle in der Geschichte des Melodramas haben die musikhistorisch und auch für die Beteiligung der

[1]) Vgl. besonders: J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion, Leipzig 1901, Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte 1; ferner: La partition originale de Pygmalion in den Annales der Société J.-J. Rousseau, Genf, 1905, p. 141 ff.

Sprache an der Musik bedeutsame Tatsache betont, daß Rousseau grundsätzlich die für das heute von uns so genannte Melodrama charakteristische Gleichzeitigkeit von gesprochenem Wort und Instrumentalbegleitung noch nicht beabsichtigte, daß diesen Fortschritt erst das deutsche Melodrama durch Bendas *Ariadne* erreicht hat. Einen weiteren Schritt, den Benda noch nicht machte, der aber im Hinblick auf den Stil des heutigen Musikdramas interessieren muß, wagte damals ein unbekannter Italiener: Er gab eine wörtliche italienische Übersetzung des Textes, der nun zu der Benda'schen Musik, aber nicht wie im deutschen Original zu sprechen, sondern zu singen war[1]), also „obligates Rezitativ" wurde. Rousseau hatte im Pygmalion die Musik nur als Begleitung der stummen Pantomime verwendet. Man sieht hier, wie das ursprüngliche Nacheinander von Deklamation und Musik, zu dem Rousseau durch seine fixe Idee, daß die französische Sprache sich nicht für die Musik eigene, veranlaßt war, sich zu einem Nebeneinander von Sprach- und Musikvortrag und schließlich zur Verbindung von Gesang und Instrumentalakkompagement wandelt. Historisch nicht unwesentlich ist dabei die Form des Worttextes, ob Prosa oder Vers, ein Umstand, den die ersten Verehrer des Melodramas und seine Kritiker wenig oder garnicht beachtet haben, und den auch Istel, der hauptsächlich musikwissenschaftliche Ziele im Auge hat, nicht durchweg mit dem rechten Nachdruck hervorhebt.

Rousseaus Pygmalion war eine einzige Szene in sehr ausdrucksvoller Prosa, der Text auch zu Bendas zweitem Melodram *Medea* zuerst noch ebenfalls in rhythmischer Prosa, später mit einigen Veränderungen in Verse abgeteilt[2]) und in

---

[1]) Istel gibt genauere Nachricht über das Dresdener Manuskript der Partitur in seinem oben zitierten Buch über das deutsche Melodrama, p. 15/16.

[2]) Istel, l. c. p. 26, auch Anm. 1.

Versen auch ins Französische übertragen, erlebte aber noch eine französische Prosaübersetzung. In der Terminologie dieser französischen melodramatischen Literatur war damals schon die Gattung nicht immer konsequent und deutlich benannt, wie auch im Deutschen die Bezeichnungen Melodrama, Duodrama wenn zwei, Monodrama, wenn nur eine Person in der Dichtung verwendet ward, oft verwirrend und fälschend durcheinandergingen. Rousseaus Pygmalion erschien im ersten Textdruck unter dem Titel *Scène lyrique*, in der Lyoner Partitur als *Monologue en musique*, in der Berliner Handschrift steht auch *Scéne lyrique* nebst dem *Argument*, die deutschen Übersetzer machten daraus meist ein *lyrisches Drama* oder eine *lyrische Handlung*, auch *lyrisches Monodrama.* Bendas Ariadne hiess im ersten, schlecht und recht arrangierten Klavierauszug *Duodrama in Musik gesetzt*, der von dem Komponisten handschriftlich gegebene Titel war *Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen*, seine Medea ging in den ersten Drucken als ein *mit Musik vermischtes Drama*, eine Bezeichnung, die fälschlicherweise diesen ursprünglich französischen, dem dramatischen Vaudeville oder Singspiel zukommenden Titel *comédie mêlée de musique* ins Deutsche und auf das Melodrama übertrug.

Nachdenkliche und kritische Theoretiker äußerten sich damals über die neue Kombination von Ton und Wort, lediglich vom ästhetischen Standpunkt. An Bendas Ariadne knüpfte am lehrreichsten ein deutscher Aufsatz des Gothaschen Taschenkalenders[1]), an Rousseaus Pygmalion eine fünf Jahre ältere französische anonyme Schrift[2]) an. Was Wetzel, der Verfasser der deutschen Kritik auseinandersetzt, ist vom praktischen Standpunkt eine Kombination von universaler Ab-

---

[1]) 1778, S. 60ff. Wörtlicher Auszug bei Istel, l. c. p. 53/4.

[2]) Traité du mélodrame. Dazu siehe Istel, Rousseau als Komp. d. l. Sz. Pygmalion I, p. 68 und Schauspielmusik, Lit. Echo IX, 17, p. 1286.

geschmacktheit, enthält aber eine systematisch richtige Bezeichnung der verschiedenen Möglichkeiten melodramatischer Technik. Sein Fehler ist nur, daß er alle in einem Stück vereinigt sehen möchte: I. *Prosaische Rede ohne Musik für Erzählung, Dialog und untergeordnete Empfindung* — II. *Prosaische Rede mit solcher Musik, wie sie das obligate Rezitativ hat* (d. h. Musik, welche die Rede nicht nur mit Akkorden an bestimmten Stellen markiert — wie das *recitativo secco* oder *parlante* — sondern während der Rezitation charakteristische, später vorzüglich tonmalerische, taktierte Zwischenspiele ausführt) *für den Monolog* [und] *für die Haupt-Empfindung und für Nebenempfindung, wo sie jene haben soll;* — III. *Versifizierte Rede, gesungen und begleitet, wie das bisherige leidenschaftliche (oder wie es andere nennen: deklamierte) Rezitativ* [secco oder parlante] . . . *wenn die Empfindung einen sehr starken Grad über den herrschenden Ton steigt* — IV. *Versifizierte Rede, Gesang und Begleitung, also Arie im äußersten Ausdruck der Empfindung* . . . ., *Arie* . . . *als bloßer melodischer Ausdruck der Worte* . . ., *ohne Kadenzen und andere solche Verunzierungen.*

Ein Werk von solcher Zusammensetzung, d. h. eine Mischung all dieser Formen, gäbe ein theatralisches Ungeheuer, eine vollkommene Zerrissenheit im Ausdruck, und würde reichlich alle Spott- und Schimpfreden verdienen, die auf das Melodrama im Lauf seines Bestehens gehäuft worden sind[1]). Aber die Definitionen der einzelnen Stufen der deklamatorisch musikalischen Misch-Kunst sind in diesem Schema äußerlich-formal so gut getroffen, daß man sie auch für die seitdem neu entstandenen verwandten Stil-Gattungen zugrunde legen könnte.

[1]) Vgl. dazu Richard Batka, Melodramatisches, 1897/98 in seinen „Musikalischen Streifzügen“, Florenz-Leipzig 1899, p. 215—257, wo eine kurze Geschichte des melodramatischen Stils gegeben ist, und die verschiedenen Angaben bei Istel.



Der französische Anonymus[1]), offenkundig ein Vertreter und Verehrer der Meinungen Rousseaus, dieses *beau génie*, wünscht auch einen vielfach kombinierten Stil, auf dem Theater die *union de tous les arts.* Seine fragenden Hauptsätze im Schlußkapitel[2]) sind: *Combien un discours en vers ne fait-il plus d'effet qu'un discours en prose? Combien cet effet sera-t-il plus grand, si ce discours en vers reçoit l'augmentation de la musique? Que sera-t-il enfin si ce même discours déjà si puissant reçoit encore l'augmentation de la danse et du geste.* Soviel aus diesen problematischen Ausführungen zu ersehen ist, schwebte ihm das Ideal des modernen Musikdramas vor, dessen primitiven Keim er in Rousseaus Werk zu erkennen glaubte. Von Haus aus ist ihm *La réunion de ces trois choses, chant, geste et poésie ... une vérité de fait, qu'il est impossible de révoquer en doute*[3]).

Er stellt in der *Préface* seines Traktats sehr wohl überlegte Betrachtungen über die verschiedene Akzentuierung gesungener Verse, über das Verhältnis musikalischer, deklamatorischer, grammatischer Betonung und den künstlerischen[1]) Wert ihrer richtigen Verbindung und seines harmonischen Gleichgewichts zwischen ihnen an. Er hat zweifellos in dem Rhythmus die höhere Einheit erkannt, die im Vortrage die verschiedenen sprachlichen und musikalischen Ausdrucksformen verbinden kann und ihrem Nach- oder Nebeneinander die Möglichkeit eines in gewissem Sinne doch einheitlichen Stiles gibt. Nur daß die besondere Eigenart französischer, italienischer oder anderer Musik und Sprache

---

1) Sein Traité de musique 1772 ist in der Berliner Bibliothek auf den Autor-Namen Delisle de Sales konstatiert. Vgl. auch p. 68 bei Istel: Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion.

2) l. c., p. 372/373.

3) ebd., p. 37.

spezifisch nationales Wesen sein könnte, ist eine ihm schwer zugängliche These: *aucun Peuple de notre continent, n'a proprement ce qu'on appelle Musique nationale*[1]); heute bildet dieser musikalische Nationalismus im besonderen Zusammenhange mit der Rhythmik, wie bekannt, ein vielumstrittenes Problem der Musikwissenschaft. In jedem Falle aber ist nach des Anonymus Auffassung die Musik der Poesie unterzuordnen; das Theater hat seinen besonderen Gesang, den *chant composé* der dramatischen malerische Ideen ausdrückenden Musik, das Konzert den *chant simple*, die besondere Kunst der Italiener, die gefällige Melodie zu einem einheitlich umschriebenen Thema[2]).

Rousseaus Theorie sah die Musik im Melodrama nur als Begleitung der Pantomime vor, sie sollte den stummen Rhythmus der menschlichen Gebärdensprache und die unsichtbaren Stimmungen des Gefühls tönend veranschaulichen, er wollte ein *genre de drame, dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et ou la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale*[3]). Das deutsche Melodrama Bendas dehnte den Anteil der Musik weiter in den Text hinein, gab dem musikalischen Netzwerk, das sich um die Deklamation legte, engere Maschen. Das widersprach Rousseaus Ansicht von dramatischer Musik durchaus.

In Frankreich gewann Rousseaus Versuch seine gewaltige literarische Bedeutung erst mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in einer unübersehbaren Reihe von Sensationsdramen, die, durch den Geschmack der herrschenden Romantik begünstigt, eine etwa sechzigjährige Blütezeit ausfüllen. Eine aufregend abenteuerlich dramatische Fabel in pathetischer,

---

[1]) l. c., p. 73. Dazu aber p. XXVIII ff.

[2]) Chap. II.

[3]) Observations sur l'Alceste de M. Gluck.

sentenzengeschwollener Prosa, akkompagniert von einer tonmalerischen Musik, die Abgang und Auftreten der einzelnen Figuren und markante Momente der Handlung in charakteristischen Tonsätzen hervorhob, bildete das Wesen und den stark vulgären Reiz dieser Bühnendichtnngen. Die Glanzzeit dieses literarischen Melodramas begann im Jahre 1800 mit Guilbert de Pixérécourts *Coelina ou l'Enfant du mystère* und endete erst nach jahrzehntelangen, ununterbrochenen populären Erfolgen im Jahre 1861 mit der Skandalpremiere des *Tragaldabas* von Auguste Vacquerie. Die *école du bon sens* machte diesem romantisch-lyrischen Volkstheater den Garaus.

Der Stil dieser Melodramen näherte sich mehrfach dem Vaudeville. Bei Benda findet man bereits Versuche zu gesprochenen Arien und Chören, im französischen Melodram auch richtig strophische Liedchen hie und da. So endete schon die Coelina mit dem für das Singspiel typischen Schlußvaudeville, einer *ronde chantée*, die die Moral des Dramas formulierte, und in den *Ruines de Babylone*, einem anderen Melodram Pixérécourts, der nicht nur der Schöpfer, sondern auch der hervorragendste Vertreter des neuen Stils, der *Corneille* und *Shakespeare* der Boulevards wurde, gruppiert sich der zweite Akt, namentlich mit der Hauptszene, um ein zur Laute gesungenes Lied. Hubert, noch einer der frühesten Melodramatiker, vermischte das Vaudeville am deutlichsten mit dem Melodram, und unter den am meisten applaudierten Melodramendichtern der dreißiger Jahre, während der Hochflut der romantischen Theaterpoesie, befanden sich mehrere, die gleichzeitig im Vaudeville exzellierten[1]). Victor Ducange,

[1]) Über die äußere Geschichte des deutschen Melodrams orientiert kurz Richard Batka, l. c., p. 226; über das französische unter literarischem Gesichtspunkt Alphonse Royer, Histoire universelle du théâtre, Tome V: Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875, Paris 1878, p. 350ff.



auch eine Größe dieses Volkstheaters, änderte den Namen des Genres auf den Theaterzetteln schon in *drame.*

In gewissem Sinne dürfte man die Pantomimes, die eine französische, und zwar literarische [1]) Spezialität geworden sind, als eine Ausbildung der Rousseauschen Idee interpretieren. Sie erwuchs ebenfalls in der Zeit der Romantik, und die Melodramatiker standen z. T. in engen Beziehungen auch zum Mimodrama; einige der bekannteren Namen wie Cuvelier und Hapdé gehören sowohl zur Geschichte der einen wie der anderen Gattung.

Ernsthafte Bedeutung für die Beziehungen zwischen Sprache und Gesang, zwischen Poesie und Musik gewinnt das Melodram erst durch die neueren Bestrebungen, den Rhythmus der Deklamation und der Begleitung genauer zu notieren und auch in der Tonhöhe auf Übereinstimmung oder Harmonie zu wirken. Der Schöpfer und populärste Repräsentant dieser Entwickelung wurde in Frankreich Félicien David durch seine *Ode-symphonie: Le Désert* (1844), der unter unseren deutschen melodramatischen Meisterwerken etwa der Byron-Schumannsche *Manfred* entspricht. Mit Richard Strauß-Tennysons *Enoch Arden,* dem die Werke der jungfranzösischen, an David anknüpfenden Schule gleichgeartet sind, endet vorläufig die Geschichte des Melodramas, für deren Aufklärung und Darstellung bis jetzt so gut wie nichts geschehen ist, obwohl hier philologische und musikwissenschaftliche Interessen zusammentreffen, Sprachgefühl und Musiksinn sich in ihren verwandten Elementen eng berühren.

---

[1]) Pantomimen-Canevas und Arguments moderner Pierrot-Pantomimen gibt es von Janin, Gautier, Banville, Richepin, Huysmans, Margueritte, Mendès u. a. Vgl. Paul Hugounet, Mimes et Pierrots, Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime, Paris 1889.



Der Wechselstil im Liede.

Ein Unikum in der ganzen Liederdichtung der Provenzalen und Franzosen und in seiner Art ein Seitenstück zur Cantefable von Aucassin und Nicolette ist das Gedicht des Trobadors Raimbaut d'Aurenga, das er selbst *Ne-sai- que·s-es* getauft hat. Es ist sehr lange bekannt; Bartsch erwähnte im Register seines Grundrisses dies „Lied mit eingestreuter Prosa" [1]), Stimming [2]) bemerkt, daß der jeder Strophe angehängte Prosasatz auch inhaltlich mit ihr zusammenhängt, Pätzold [3]) zitiert es in seinen Trobador-Charakteristiken.

Den Kern des sechsstrophigen Liedes bilden die drei mittelsten Kouplets 3—5, eine Apostrophe des Dichters an eine Dame, die ihm einmal schon Erhörung versprochen hat und daran gemahnt werden soll. Strophe 1—2 und das Schlußkouplet umschließen diesen Mittelsatz mit Raisonnements über das sonderbare Gedicht selbst; es beginnt:

Escotatz, mas ne sai que s·es,
senhor, so que vuelh comensar,
vers, estribotz ni sirventes
non es, ni nom no·l sai trobar,

---

1) Karl Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld 1872; im Register Nr. 389, p. 182.

2) Provenzalische Literatur in Gröbers Grundriß, II², p. 28.

3) Alfred Pätzold, Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Trobadors, Marburg 1897, p. 19, 24 (Ausgaben u. Abhdl. XCV).



ni ges no sai co·l me fezes,
s'aital no·l podi' acabar,
que hom mais no vis fach aital per home ni per femna en est segle, ni en l'autre qu'es passatz.

Die närrische Komposition paßt ganz zu dem Wesen Raimbauds, dem auch sonst eine lebhafte Originalitätssucht, aber keine über ein gutes Mittelmaß hinausreichende Dichtergabe eignet. Leider ist unter den in den Handschriften erhaltenen Melodien der Troubadours die Musik zu diesem Stück nicht vorhanden[1]); so weiß man nicht, ob oder wie die Vers- und Prosaabschnitte für den Vortrag hergerichtet waren. Die Prosen, die sich in zwanglosem Konversationston dem krausen Gedankengang der Verse anschließen, lassen sich am ehesten den heute noch ebenso praktizierten populären Koupletvorträgen vergleichen, die mit Lied und z. T. improvisierter Rede abwechseln und uralter Bestand auch der französischen und provenzalischen Jonglerie gewesen sind[2]). Am anmutigsten ist die (4.) Mittelstrophe

Que ben a passat quatre mes
oc, e mais de mil ans, so·me par,
que m'a autreiat e promes
que·m dara so que m'es pus car,
Domna, pus mon cor tenetz pres,
adoussatz me ab dous l'amar.
Deus, aiuda, in nomine patris et filii, spiritus sancti. Deus, aisso que sera?

und die lateinische Formel in der Anrufung Gottes — dessen Name Raimbaut, gerade im Liebesliede, sehr geläufig war — gäbe einen Anlaß zu der Vermutung, daß hier wenigstens auch diese ungebundene Rede in gehobenem, rezitativ ähn-

[1]) Beck, Die Melodien der Troubadours, hat nur eine einzige für Raimbaut gefunden: Pos tals sabers mi sors em creis; p. 35, 38.

[2]) Vgl. die jüngste Darstellung dieser Verhältnisse bei Faral, Jongleurs etc., p. 73ff., 79ff.: Jongleurs de foire et jongleurs de cour.

lichem Tone gedacht sein könnte. Die Schlußstrophe beginnt anklingend an den Liedanfang

Er fenisc mon no sai que s·es,
qu'aissi l'ai volgut bateiar

und endet mit einem für das berüchtigte Selbstgefühl Raimbauts bezeichnenden Prosasatz:

E si hom li demanda qui l'a fach, pot dir que cel que sap ben far tota fazenda, quan se vol[1]).

Ob diese eigentümliche Technik dem volkstümlichen oder dem literarischen Milieu näher steht, wird sich kaum entscheiden lassen. Raimbaut selbst hält sie offenbar oder angeblich für etwas ohne Gleichen, wie nach seiner Ansicht ja seine ganze Kunst kein Beispiel hat, seit *Adams manget del pom;* er weiß selbst nicht, welcher Art sein neues Lied sein mag.

Er hat seinem Dichter- und Ritterhochmut in seinen Liedern oft sehr deutlichen Ausdruck gegeben; aber warum sollte er, der immer gern etwas Besonderes auch als Poet zu bieten trachtete, nicht einmal mit veredelnder Kunst an gewisse Manieren der vagierenden Gaukler anknüpfen, die das Artistenprogramm des antiken Mimus mit seiner ganzen Mannigfaltigkeit fortpflanzten, und die man als Amuseurs, wenn nicht anders, auch bei Hofe zu sehen und zu hören bekommen konnte. Die Bezeichnung *joglar*, die Raimbaud sonst gern als Versteckname für seine Dame gebraucht, bezieht er hier in engem Zusammenhang mit höfischer Sängerschaft auf die eigene Person:

e sui fols chantaire cortes,
tan qu'om m'en apela joglar.

---

[1]) Text sowohl bei Appel, Provenzalische Chrestomathie, Leipzig 1902, p. 77 als auch bei Bartsch-Koschwitz, Chrestomathie provençale, Marburg 1904, p. 79f. Über Raimbaud auch Diez, Leben und Werke der Troubadours, p. 54ff.



Der ironisch spielende Ton des Liedes ist dabei nicht zu überhören.

Andererseits läge aber auch gerade in dieser Eigenheit eine Versuchung zu weiterem Vergleich nach literarischer Seite, mit der Art der melopeischen Satiren der Griechen und Lateiner, den Stilmischungen, in denen Vers und Prosa, qualitativ wie quantitativ schwankend, durcheinander gehen. Sie kommen aber unmittelbar hier nicht in Betracht, da anderer Einfluß überaus nahe liegt: Boëthius, *De consolatione philosophiae.* Die Trobadors standen ihrer Bildung und sozialen Haltung nach allgemein der Gelehrsamkeit, der *clerzia*, viel näher, als dem Volkstum; viele von ihnen waren nach dem Zeugnis ihrer Biographen in aller Wissenschaft, auch mit lateinischen Dichtern wohl vertraut[1]). Der dunkle Stil, dessen sich auch Raimbaut oft und gern bedient, spricht bei ihm, wie bei anderen Trobadors, für besondere Neigung zu gelehrtem Wissen und Dichten.

Boëthius' Dialoge mit der Philosophie aber, die am Ende jedes Abschnittes mit Gedichten versetzt waren, haben weniger durch diese Form, „die sich gleichwohl der späteren Zeit ungemein empfahl"[2]), als durch den neuplatonischen Geist ihrer Spekulation auch in den Kreisen der Trobadors großen Anklang finden müssen. Seit dem Anfang des elften Jahrhunderts besaßen die Provenzalen ja schon eine Übertragung des Werkes in ihrer Sprache. In der Schule und in der Gelehrtenwelt des Mittelalters behaupteten Name und Schriften des lateinischen Philosophen einen hervorragenden

---

[1]) Vgl. Eduard Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Bd. I., Halle 1909, p. 97 ff.

[2]) Vgl. Manitius, Lateinische Litteratur des Mittelalters, München 1911, I, p. 32 ff. Wechssler, l. c. p. 21. Gröber, Grundriß, II[1], 211/2; 481 über lateinische und französische Nachahmungen. Norden, Die antike Kunstprosa, Leipzig, Berlin 1909, p. 755 f. über das Prosimetrum.

Platz. Die Mischform seiner Dialoge war übrigens durch ihr typisches Formenmuster der kynischen Satire auch mit der Spottliteratur verknüpft. Die volksmäßig launische Beweglichkeit dieses Stils aber hat seine formale Festigung zu einer bestimmten literarischen Gattung, wie in der Antike, so auch später verhindert. Und seine Geschichte bewegt sich daher in Analogien und literarischen Zufälligkeiten[1]).

Die nordfranzösische Trouvèrelyrik, die im allgemeinen in Formen und Themen der volksmäßigen näher steht als die altprovenzalische, verrät kaum etwas von solcher Mischkunst. Ganz unwahrscheinlich und grundlos ist die Bemerkung, die Scheler zu einer bei ihm unter dem Namen von Jocelin de Bruges gedruckten Pastourelle macht, indem er bei den Versen

. . . . s'avoit
Flajol, pipe et baston
Et tant dist et si notoit
Un novel son

meint, es sei dieses neue Lied vielleicht *en parti parlé, en parti chanté*[2]) gewesen; denn nichts anders ist auch hier mit der typischen Formel gesagt, als daß ein neues Lied mit Gesang und Musikbegleitung angestimmt wird. Anzunehmen ist aber, daß die alten Pastourellen-Kehrreime, die namentlich durch ihre Klangnachahmungen einen naturalistischen und vom regelrechten Gesange abweichenden Vortrag forderten, auch sonst gegebenenfalls verschiedener, u. a. dem Sprechgesang nahekommder Nuancierung verfielen; der Strophenschluß, dem auch bei Raimbaut der Prosasatz angegliedert ist, die Stelle des Refrains wird am ehesten solche Freiheiten vertragen

[1]) Vgl. v. Wilamovitz, Die griechische und lateinische Literatur und Sprache in Kultur der Gegenwart, hgg. v. Hinneberg, I, 8, 2. Aufl. 1907, p. 101.

[2]) Trouvères belges du XII[e] au XIV[e] siècle, Bruxelles 1876, S. 315.

haben. Man kann im späteren Volksliede noch zuweilen den Wechsel prosaischer und poetischer Rede, gesungener und gesprochener Teile in der Strophe gleichsam als eine Gegenüberstellung von Kouplet und Refrain betrachten. Auffallend in diesem Sinne erscheint in der anonymen Pastourelle des Liederbuchs von St.-Germain[1]) die zehnmal denselben Ton gleichmäßig wiederholende Notation zu dem zwölf-, bezw. elfsilbigen Klangrefrain, der in Text und Melodie so selbstständig und eigenartig anhebt.

Problematisch in ähnlichem Sinne erschienen eine zeitlang auch mehrere Verse der ältesten französischen Vaudevilles, bei denen frühere Herausgeber verschiedentlich ebenfalls mit der Möglichkeit gesprochener Prosa gerechnet haben. Und wenn auch zugegeben werden kann, daß Armand Gasté, der so fein säuberlich die lustigen Lieder aus dem Viretale zwischen dem trinkfesten Walkmüller Basselin und dem fidelen Advokaten Le Houx verteilte, auch mit der ebenso säuberlichen Versabteilung in den Strophen der fraglichen Stücke gleich glücklich und unfehlbar gewesen ist, wie in der Autorenfrage, so läßt sich doch nachträglich manches zugunsten der Auffassung seiner Vorgänger sagen.

Unter den Basselin zugeschriebenen *Chansons d'amour* steht ein eigenartiges Hahnreilied, nach den Worten O. L. B. Wolffs[2]) ein Schelmenlied voll derber Wortspiele, dessen metrische Form der Herausgeber Dubois[3]) und nach seinem Texte dann ebenso Wolff als drei Zehnsilbnerquatrains

[1]) ed. P. Meyer et G. Raynaud, Société des anciens textes français, Tome I, Paris 1892, Bl. 43[a] der musikalisch interessanteste unter den verschiedenen Dorenlot-Refrains.

[2]) Altfranzösische Volkslieder, Leipzig 1831, p. 58.

[3]) Vaux-de Vire et anciennes chansons normandes, Caen, Paris, Londres 1821, p. 167. Ich gebe die Orthographie der verschiedenen Ausgaben — Dubois legte selbst großen Wert auf seine Besserungen und Eigenheiten darin — ohne Änderung wieder.

mit dazwischengeschobenen Prosasätzen sehr zwanglos auffaßten und so wiedergaben:

Or sus! or sus! par dessus tous les aultres, begni soyt le coqu! oncques tel oysel ne fust vu.
Janin Janot! es tu point marié?
Hé! oui, dist-il; [que Dieu en ayt bon gré!
A une dame qui d'aymer m'a pryé.
Hé, Janin Janot! es tu point maryé?

Hé Dieu hélas! puys le jour de mes nopces oysel suys devenu.
Janin Janot! mais quel oysel es-tu?
Es tu pinchon, linot, merle ou cahu?
Nennin, dist-il, je suys un vrai coqu.
En Normandye sommes cent mille et plus.

Hélas! Janin Janot! beste tu es devenu par la plaisance de ta fame.
Suis je singe, marmot ou chat barbu?
Nenni, dist-il, tu es un cherf cornu,
Allant par ville tout chaussé, tout vestu
Hé Janin Janot! beste tu es devenu.

Die freien, im dritten Passus auch nicht mehr durch einen Reimklang mit der Strophe verbundenen, angeblichen Prosazeilen, die zwischen den gesungenen Kouplets hätten gesprochen werden müssen, versuchte bereits O. L. Jacob[1]) in seiner Ausgabe rhythmisch abzuteilen, was ihm vor der ersten und zweiten Strophe durch Herstellung eines reimlosen Zehnsilbners mit einem darauffolgenden zum Kouplet gereimten Sechssilbner, an den sich im ersten Satze noch ein Achtsilbner reihte, im dritten Satze aber durch Textänderung möglich wurde. So standen also auf den drei Vierzeilern keineswegs symmetrische Strophenköpfe. Die Um-

[1]) Vaux de Vire d'Ollivier Basselin et de Jean le Houx etc., Paris 1838, p. 202/3.

formung der Langzeilen, auf die es hier hauptsächlich ankommt, ergab demnach

1. *Or sus! or sus! par dessus tous les aultres*
Begny soyt le coqu!
Oncques tel oysel ne feust vu
— — — — — — — — —

2. *Hé Dieux, hélas! puys le jour de mes nopces,*
Oysel suys devenu
— — — — — — — — —

3. *Janin Janot! Par le fait de la famne*
Beste t'es devenu.

Jacob hat die Hypothese der Prosasätze aufgegeben, aber ungleiche Strophen erhalten. Nichts von alledem mehr verrät sich in der vollkommen regelmäßig konstruierten Fassung des Liedchens, die Gastés bessernde und feilende Hand ihm schließlich mit Hilfe des handschriftlichen Materials hat geben können[1]), und in der nun nach dem Muster der ersten von Jacob zugeschnittenen Strophe auch die beiden anderen Kouplets restauriert sind. Es ist so ein lebhaft rhythmisiertes Dialoglied herausgearbeitet, in welchem nur die Reimverhältnisse und die Freiheit gegenüber der Überlieferung etwas bedenklich machen. Man urteile im Vergleich mit dem Manuskript von Paris, nach welchem die erste Strophe auf Tafel I photographisch wiedergegeben ist, selbst:

Or sus, or sus; par dessus tous les aultres
Beny soit le coqu!
Onques tel oisel ne fust veu.
Janin Janot, es-tu point marié?
— Eh! oui, dist-il, que Dieu en ait bon gré,
A une dame qui d'aymer m'a pryé.
— Janin, Janot, es tu point marié?

---

[1]) Ollivier Basselin et le Vaux-de Vire, Paris 1887, p. 147/8. Vgl. auch Gasté, Chansons normandes du XVme siècle, Caen 1866, p. 26/27.

Hé! Dieux, hellas! puis, le iour de mes nopces,
Oyseau suis devenu.
— Janin, mais quel oyseau es-tu?
Es-tu pinchon, linot, merle ou cahu?
— Nennin, dist-il, ie suis ong vray coqu;
En Normendye somnes cent mille et plus.
O Dieux, hellas! oyseau suis devenu.

Janin, Janot, ainsi que dist la femme,
Beste t'es devenu.
— Hellas, ie suis homme perdu.
— Es-tu donc singe, marmot ou chat barbu?
— Nennin, dist-il, ie suis un cerf cornu
Allant par ville tout chaussé et vestu.
Janin, Janot, beste t'es devenu.

Der Annahme gesprochener Prosa, durch die die Notwendigkeit der ganzen Konstruktion fortfiele, widerspricht unbedingt die Tatsache, daß die Melodie mit einer festen in der Strophe wiederholten Phrase die Stropheneingänge besetzt.

Eine kleine Anzahl anderer Vaudevilles zeigt sich in ähnlichen Verhältnissen. Unter der Aufschrift *Le bon vieux temps* steht ein feuchtfröhlicher Zechkantus Le Houx', in den älteren Drucken bei Travers, Dubois[1]), Wolff[2]), mit einer gesprochenen Prosazeile in jeder Strophe, die, zwölfsilbig und reimlos, von Jacob[3]) und Gasté[4]) in einen Acht- und einen Viersilbner zerlegt wurde, die nun natürlich aber auch in den so entstandenen Huitains blank blieben. Die erste Strophe lautet danach:

J'ayme la compaignie
Ou sont mes bons amis;
Mais le festin m'ennuye

---

[1]) Vaux-de-Vire d'Ollivier Basselin, p. 91f.
[2]) Altfranzösische Volkslieder, p. 37f.
[3]) L. c., p. 48ff.
[4]) Les Vaux de Vire de Jean le Houx, Paris 1875, p. 41f.

On n'y a point de vin.
Les vieux avares refformés
Vous feront perdre
De dueil de les veoir rechigner
Un bon disner.

Dubois und Wolf haben dabei ausdrücklich auf den Gebrauch solcher gesprochenen Prosa im französischen und deutschen Volksliede hingewiesen und ihre Auffassung dadurch zu rechtfertigen gesucht. Dubois[1]) bemerkt mit Recht, indem er immerhin zugibt, daß die vermeintlichen Prosazeilen ihre richtig gezählten zwölf Silben haben, wörtlich dazu: *Nous avons dans notre langue plusieurs chansons dans les couplets desquelles les auteurs ont intercalé de la prose qui doit être parlée et non chantée.* Und durchaus zutreffend war auch bei Wolff die vorgeschlagene Zusammenstellung des französischen Hahnreiliedes mit einem deutschen[2]), das ebenso wie noch andere ähnlich geartete, in ein satirisches Zwiegespräch gekleidete Ehelieder, zur Hervorhebung der dialogisierten Erzählungsform sich der Abwechslung von gesprochener Prosa mit gesungenen Versen bedienten. Sehr kurios wirken dabei oft die humoristischen Prosasätzchen, die als reflektierende Begleitrede zu den Versen glossierend sich gesellen, in diesem Falle im Strophenkörper stehen, in anderen Liedern aber ebensogut den Schluß des Gesangsabschnittes bilden. Es ist auch ein deutsches Hahnreilied[3]), dessen erste Strophe lautet:

Ich weiß nicht, ob ich darf trauen
Michel, meinem großen Knecht,
Denn ich merk, bei meiner Frauen
Ist der Schlingel eben recht:

---

[1]) l. c., p. 93.

[2]) l. c., p. 45, Anm.

[3]) Büsching und v. d. Hagen, Melodien zu der Sammlung deutscher, flamländischer und französischer Volkslieder, Berlin Nr. 125. Vgl. die Sammlung der Texte, Berlin 1807, S. 301.

Sie setzt ihm oft mein Mützchen auf,
Und küßt ihn wohl noch oben auf.
(Gesprochen:) *Das sind freilich ganz unschuldige Späße,*
Indessen taugts doch nicht und ist nicht recht,
Daß meine Frau nicht leben kann
Ohne Michel meinen Knecht.

Die Melodie ist für die Strophe durchkomponiert und nur von dem einen Sprechvers unterbrochen, der in jeder Strophe von verschiedener Länge, jedesmal, was einer typischen Machart entspricht, die Überleitung zum Kehrreim bildet.

Noch in anderen der alten französischen Vaudevilles, denen auch Gasté ihre an Prosa anklingenden Langzeilen gelassen hat, sprach für die Zulässigkeit der Dubois-Wolffschen Auffassung nicht nur die in der Verstechnik doch immerhin etwas ungewöhnliche Form, sondern auch der Inhalt und Charakter der fraglichen Abschnitte. So steht unter Le Houx' Chansons weiter noch ein als Bettlercomplainte stilisiertes Trinklied[1]), das gestrandeten Schiffern in den Mund gelegt ist und der Freude darüber Ausdruck gibt, daß bei dem von den trunkenen Matrosen im Sturm verschuldeten Schiffbruch der genossene Wein in ihrem Leibe besser aufgehoben sei, als im Meer, das den köstlichen Stoff, aus dem die ganze Ladung bestand, sonst verschlungen hätte. Im Kehrreim steht als ungleiches Langzeilenpaar eine Variante der bekannten noch heute üblichen Bettelformel. So lautet das erste Kouplet bei Dubois:

J'avais chargé mon navire
De vins qui estoient très bons;
Telz comme ils les font à Vire,
Pour boire aux bon compagnons.
Donnez, par charité, à boire à ce povre homme marinier
Qui par tourment et fortune a tout perdu sur la mer.

---

[1]) Gasté, l. c., p. 37 f., Nr. XXXII.

Auch hier machte Jacob den überflüssigen Vorschlag, den Refrain in vier acht-, bezw. sieben-silbige z. T. reimlose Verse zu zerschneiden[1]); diesmal ändert Gasté aber nicht und bemerkt nur, daß die Musik diesen Versen vielleicht eine *Harmonie* verliehen habe *que nous ne sentons plus.* Der in der Praxis der Bettler dieser Prosaformel eigene Sprechgesangston hätte hier allerdings den Refrain von der Strophe abheben können, wie denn allgemein die den Cris und festen Rufformeln entlehnten Kehrreime sehr gern die originale Vortragsweise dieser volkstümlichen Sätze beibehalten und in das Lied hinübernehmen. So verwendet ein moderner Chansonnier, Gustave Nadaud[2]), eben diese Bettelformel in naturalistischem Vortrage — parlando — auch als Kehrreim und in ironischer Übertragung auf einen Dialog zwischen einem habsüchtigen Ehemann und seiner Frau; der Satz *Monsieur*, *la Charité s'il vous plaît* ist ausdrücklich als *parlé* markiert.

Um die in Sinn und Form so freien Verse der alten Vaudevilles, deren Eigenart zweifellos auf Wirkungen des Volksliedes zurückgeht, hat man sich bisher wenig gekümmert[3]). So ganz *inusitées* wie Dubois meint, sind sie garnicht; das jüngere französische Volkslied kennt sie ebenfalls[4]), und zwar als durchaus nichts Ungewöhnliches. Inhaltlich lassen sich auch bezeichnende volksmäßige Analogien mit diesen

---

[1]) l. c., 45 Anm.

[2]) Chansons, Paris[3] 1857, p. 151 ff.: Les Ecus.

[3]) Auch nicht Ph. Martinon, Les Strophes. Etudes historiques et critiques sur la forme de la poésie lyrique en France depuis la renaissance, Paris 1912, wo die Namen Basselin und Le Houx nur nebenher genannt, und vor allem allgemein der Einfluß volksmäßiger Formen nicht berücksichtigt worden ist.

[4]) Doncieux. Le Romancéro français, Paris 1904, p. XVI. — Vgl. dazu Jacob, Vaux-de-Vires d'Olivier Basselin et de Jean le Houx, Paris 1858, p. 45, Anm. 4.

Liedern finden. Ein paar weitere Vaudevilles von Le Houx können als Anknüpfung dafür dienen.

Seine *Invectives*[1]) gegen den Wein, der zu Zank und Verschwendung verleitet, und auf den der begeisterte Sänger doch am Ende jedes Kouplets einen Toast ausbringt

Je suis beaucoup irrité
Contre toz vin desloyal.
Tu m'as faict beaucoup de mal;
Tu m'a mis a poureté,
Et nous as faict disputer bien souuent, ma femme et moy . . .
C'est à vous à qui ie boy!

Der letzte, wie die meisten anderen Verse der Strophe, siebensilbige Vers ist Kehrreim, die vierzehnsilbige, in den beiden übrigen Kouplets des Liedes nur dreizehnsilbige vorletzte Zeile bildet den unregelmäßigen eigentlichen Strophenabschluß. Gewißheit über die Art dieser Kouplets könnte nur die Musik[2]) geben, die aber leider für diese Texte nicht erreichbar ist, auch nicht für eines der formal auffälligsten Vaudevilles, das noch durch seine schwer deutbaren Refrainworte merkwürdige volkstümlich dythyrambische Bacchanal

Il faut boire, comme on dict, qui sa mere ne tette.
Puisque sommes tous seures, beuuons donc de ce bon piot.
En rainceant noz gosiers, aualons noz miettes.
Est vuide le pot
Tire larigot![3])

[1]) Gasté, l. c., Nr. XXVIII, p. 33; Jacob, p. 97 f.

[2]) Das älteste bekannte gedruckte Liederbuch, das Vaudevilles mit ihren Melodien enthält, darunter auch solche von Jean le Houx, ist eine kostbare Rarität: Mangeant. Recueil des plus beaux airs accompagnés de chansons à danser, ballets, chansons folâtres et bachanales autrement dites vaudevire, non encore imprimées, auxquelles chansons l'on a mis la musique de leur chant, afin que chacun puisse chanter et dancer le tout à une seule voix. Caen, chez Jacques Mangeant, 1615, 3 parties en 1 vol. petit in-12.

[3]) Gasté, l. c., Nr. XXX, p. 35.



In den hier behandelten Versen verwischt schon der Reimklang den Unterschied zwischen Prosa und Poesie, und der Gesang ist für die nur aus Langzeilen bestehenden Strophenkörper sicher obligat gewesen, wenn wir auch nicht wüßten, daß Le Houx sie vertont hat.

Mischung von Prosa und Vers aber, Rede und Gesang, zu deren Annahme hier kein unmittelbarer Anlaß gegeben ist, findet sich sehr oft gerade auch in Trinkliedern und speziell in Trinksprüchen oder in Kombinationen von beiden. So heißt eine französische Toastformel aus Isle et Vilaine:

Buvons à la santé de nous 1, de nous 2, de nous 3, de nous 4, de nous 5 (sovielmal als Personen im Trinkerkreise vorhanden sind),
de nous 5, de nous 4, de nous 3, de nous 2; à la santé de nous deux, mon vieux. (Die letzte Phrase wird nicht, wie die vorhergehenden, gesprochen, sondern gesungen)[1].

Dagegen halte man das bekannte Anstichlied deutscher Studenten:

(Gesungen): *Das Maß meiner Sünden ist voll, voll, voll,*
Drum kauf ich mir ein Pistoll, toll, toll.
Das lad ich mit Pulver und mit Blei,
Und schiess mir das Herz entzwei.

(Gesprochen): *3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. Bub, Dame, König, Aß!*
Prosit!

Solche volkskundliche Parallelen führen immer und unvermeidlich in pfadlose oder verwilderte Gebiete der mündlichen Tradition.

Aber für die französische Chanson kommt man kaum für irgend eine Zeit in Verlegenheit um Beweisstücke für

[1]) Revue des traditions populaires, Tome XIX, p. 243.

die Behauptung der früheren Beurteiler des Vaudevilles: es wäre der Brauch, gesprochene Prosa unter die gesungenen Lieder zu mischen, sehr häufig im volkstümlichen Liede. Denn diese Technik gehört mit zu dem Reichtum von deklamatorischen Nüancen, lyrischen und dramatischen Mitteln, über den die Vortragskunst des Chansonniers von jeher mit improvisatorischer Freiheit verfügt zu haben scheint, ohne sich viel um schulmäßige Regeln dabei zu kümmern.

Wenn indes heute selbst, zur Zeit des vielgeschäftigen Buchdrucks, auch in diesem Genre verhältnismäßig wenig über die Kreise der fahrenden Zunft hinaus und auf längere Zeit Leben gewinnt, so dürfte man nach diesem Maß auch den Umfang dessen beurteilen, was von solcher „Literatur" aus älterer Zeit erhalten geblieben und buchstäblich faßbar auf die Nachwelt gekommen ist. Immerhin gibt es vergangenes und gegenwärtiges Material genug, um hie und da einen festen Punkt für den Überblick und einen losen Zusammenhang in der Überlieferung zu gewinnen.

Die von Monnet, dem langjährigen Direktor der Opéra comique [1765] herausgegebene und von ihm mit gewiß zeitgemäß verläßlicher Sachkunde als erste Sammlung in ihrer Art bezeichnete Anthologie[1]) erhielt noch in demselben Jahre einen Ergänzungsband, dessen Motto und burlesker Titel dem ausgelassenen Inhalt durchaus entsprachen[2]). Es sind nicht Volkslieder, die in diesem leichtfertigen Sammelwerk, dem in der Vorrede noch eine Fortsetzung in Aussicht

[1]) Anthologie française ou Chansons choisies depuis le XIIIe siècle jusqu'à présent, 1765. Angezeigt von Grimm, Correspondance, Mars 1765, VI, 289.

[2]) Chansons joyeuses mises au jour par un Ane-onyme, o nissime. Nouvelle édition considérablement augmentée et avec de grands changements qu'il faudrait encore changer. A Paris, à Londre, à Ispahan seulement, De l'Imprimerie de l'Académie de Troyes. VXL. CCDM.



gestellt wurde, vereinigt sind, vielmehr spekuliert es auf den Beifall der *personnes du bon ton qui veulent aujourd'hui tout à la Grecque* und deckt sich mit der Devise *Graeca res est, nihil velare.* In dem Sinn und Stil dieser literarisch-vulgären Indezenz, in die das achtzehnte Jahrhundert in Frankreich in der Chansonliteratur und in der ihm verwandten Dichtung leicht verfiel, sind denn auch die Stücke namentlich im zweiten Teil dieses Supplements gehalten: *Les Chansons grivoises, celles du Païsan, celles de Parade et celles où on imite le langage du bas Peuple,* Lieder und Liederszenen, die in gedrucktem und gelesenem Text ihr Daseinsrecht fast zu verlieren scheinen und nur gemacht sind, um gesungen und zwar gut gesungen und gewandt gesprochen, nämlich wechselweise deklamiert und gesungen, zugleich gemimt zu werden.

Noch die einfachste Komposition weist eine *Ronde grivoise*[1]) auf, die vom zweiten bis zum letzten Kouplet ein paar beiseite gesprochene Worte zwischen die gesungenen Zeilen stellt:

1. *C'est Suzon, la Camarde*
Sçav'vous c't Histoire là (bis)
Zun Monsieur zà cocarde
(Oh! J'gag' qu'il l'y en conta)
Eh! mais Suzon, mais prenez donc garde!
Zon s'échauffe à ça

2. *Zun Monsieur za cocarde*
Il vous l'y en conta
(Parlé: *J'l'avois ben dit*)
Suzon, qu'est zézillarde
(Oh! J'gag' qu'ell' l'écouta)
Eh! mais Suzon, mais prenez donc garde
Zon s'échauffe à ça.

---

[1]) l. c., p. 75ff.

Die gesprochene Zeile ist natürlich in jedem Kouplet als Glosse zum Gesungenen verschieden lang, von zwei bis fünf Silben wechselnd; die Melodie ein *air qui court*, parodiert, keine Originalmelodie — echter Vaudevillecharakter.

Es haben sich auch in dieser scheinbar willkürlichen Technik gewisse Kompositionsregeln herausgebildet. Aus einer großen Menge von Sammlungen und fliegenden Blättern lassen sich einige, immer wiederkehrende Typen erkennen.

Der einfachste von ihnen besteht aus einer Reihe gleichgebauter Kouplets mit verschieden langem Prosarefrain, der am Strophenschluß oder auch an einer anderen Stelle gesprochen wird. Die Anthologie gibt auch hierfür ein kunstloses Exempel:

Il faut qu'aux Echos je dise
L'état de mon cœur.
J'ai pour un homme d'Eglise
La plus vive ardeur.
Parlé: *Quelle ardeur! ah! quelle ardeur*

Es ist eine Complàinte *d'une sœur converse, sur son amour pour un Bedeau*[1]*);* die primitive Manier besteht darin, daß die refrainartigen Prosazeilen das letzte Wort des Kouplets zu Exklamationen von verschiedener Länge ausdehnen:

Pour quoi cacher mon martyre?
Pourquoi m'être tû?
Pour le seul plaisir de dire:
J'ai de la vertu!
Parlé: *Ah! quelle vertu! quelle insupportable vertu!*
Quelle chienne de vertu!

Die Vortragsanweisung verlangt mit komischem Nachdruck: *déclamés avec expression, non chanté.*

Andere Lieder haben gesprochenen festen Versrefrain, wieder andere wechseln nach dem gesungenen Kouplet inner-

[1]) l. c., p. 62ff.



halb des Refrains zwischen teils (zuerst) gesprochenem und teils gesungenem Kehrreim, oft so, daß nur ein Wort, gleichsam der Auftakt (in einem Beispiel ausgerechnet $^1/_{32}$ Taktteil für das Wort *mais*) zu den Refrains gesprochen wird. Komplizierter wird das Ganze, wenn die Prosarede sich sehr lang zu satirischen Räsonnements oder Erzählungen ausdehnt; aber auch für diesen Fall wird meist an einem Hauptschema festgehalten, nämlich die Reihenfolge: Kouplet — Sprechprosa — Refrain, in beliebiger Wiederkehr dieses Wechsels beobachtet. Alle möglichen Varianten gehen daneben her oder auch in demselben Stück durcheinander; das letztere aber ist verhältnismäßig selten. Die in der eigentlichen, speziellen Kouplet-Chanson beliebte Kette von verschiedenen Melodien und demnach verschieden gebauten Strophen wird gegebenenfalls dadurch variiert, daß zwischen die Kouplets je ein gesprochener Prosaabschnitt eingeschoben wird. Die Prosa kann manchmal auch derart überwiegen, daß einem langen Redevortrag nur ein kurzes Kouplet voraufgeht und ihn ebenso abschließt; in vereinzelten Fällen ist überhaupt nur das Eingangskouplet vorhanden und ein paar Gesangsfetzen unterbrechen das Prosa-Sprechen, das bis zum Ende beibehalten wird. Wieder Besonderheiten sind solche Arrangements, in denen ein Musikvorspiel, Instrumentalsatz, den Vortrag beginnt, worauf ein gesprochener Versmonolog folgt, den wiederum die Eingangs gespielte Musik als *sortie* abschließt; oder andere, die aus einem gesprochenen Versprolog, einer darauffolgenden Chanson und ein paar abschließenden, in Prosa gesprochenen Worten bestehen. Die Prosaeinlagen können auch Dialog für zwei Personen enthalten. Das Lied wird auf diese Weise zur Szene, und so sieht sich das dialogische Volkslied mit gesprochenen Prosaeinlagen wie der populäre Keim des Singspiels, des dramatischen Vaudevilles, an.

Sehr entwickelte Kunst zeigen Lieder mit abwechselnd zwei- oder dreimal prosaisch durchbrochenen Kouplets. Auch durchweg zu Musikbegleitung gesprochene Verskouplets mit Kehrreim sind dem Repertoir der satirischen Chanson geläufig[1]).

Reimverkettung zwischen der Prosarede und dem Kuplet findet sich nicht häufig. Besteht die Sprechpartie aus Versen, so wird Reimbindung angewendet, ist aber nicht obligat:

A vingt ans sortant du collège
J'passais á la révision:
Déshabillé plus blanc que neige,
Je montrai ma constitution.
Le chirurgien en uniforme
Me dit: Beauplumeau, Claud' Sylvain
Avez-vous un cas de réforme?
(Parlé:) — *Je vous crois! . . .*
J'vends d'la morue l'vendredi saint!

Bemerkenswert ist aber das bereits oben erwähnte Liedchen von Nadaud *Les ecus*[2]), Ermahnungen zur Sparsamkeit, die ein Haus- und Familienvater an seine Frau richtet. Der Refrain besteht hier aus einem prosaischen und einem poetischen Teil; in jenem spielt ein Dialog zwischen dem Mann und einem Bettler, in diesem das Zwiegespräch der Eheleute. Die Kehrzeilen sind fest, wiederholen sich wörtlich nach jeder Strophe, und werden, da die beiden gesprochenen Sätze durch den Gleichklang der letzten Worte gebunden sind, zu einer Art Reimprosa:

Ma femme, le mariage
N'est pas tout amusant;
Il faut régler son ménage
Et s'amuser sagement.

---

[1]) Vgl. Anthologie, p. 75ff.; p. 10 eine Chanson Parade in vollendeter Mache.

[2]) Chansons, p. 151ff.

Vois-tu bien, ma bonne amie,
Il faut de l'économie:
Dépensons peu; mais surtout
Tâchons d'amasser beaucoup.

Un mendiant (Parlé): *Monsieur, la charité, s'il vous plaît! —*
Laissez-moi, mon ami, je n'ai pas de monnaie.
— Mon ami, prenez—y garde
C'est vous que cela regarde.
— Ma femme, tu me comprends,
Les écus font des enfants.

Das ganze sehr konservative Genre ist nicht nur in Frankreich zu Hause; da wuchert und blüht es freilich seit mindestens dreihundert Jahren, seit den Zeiten Gautier Garguilles und Gros-Guillaumes, ein Genre, von dem schwer zu sagen wäre, ob es später dem Singspiel und der frühesten Opéra comique mehr gegeben oder entlehnt hat. Es wimmelt noch im neunzehnten Jahrhundert und heute von derartigen Machwerken in fliegenden Blättern und populären Sammelheften. Auch in den Liederbüchern des achtzehnten Jahrhunderts, unter den Ballardschen Brunettes und sonst steht dergleichen.

Einen sprachlichen Wirrwarr von Vers und Prosa, in dem man kaum noch das eine vom anderen zu unterscheiden vermöge, nennt Charles Nisard[1]) u. a. eine Chanson über die *Démolition de Paris*, ein Maurerlied auf die seit Louis Philippe in der Hauptstadt grassierenden Bauwut — genau nach dem Schema der alten Liederszenen[2]). Es gibt unüber-

---

[1]) Des chansons populaires, Paris 1869, Tome II, p. 238 ff. Vgl, dort auch Le baptême d'un petit ébéniste, (II, p. 194 ff.).

[2]) Vgl. u. a. Nouveau Recueil de Chansons choisies. A la Haye. Chez Jean Neaulme 1735. Chansons tendres, galantes, bachiques etc. Dort heißt es auch in einem Liede mitten im Gesange (p. 99) mit einer ironischen Wendung:

(Il faut déclamer ces paroles:) Que je suis un grand chien,
disait-il en lui-même.

sehbare Scharen von solchen Kompositionen, und jeder Tag bringt neuen Zuwachs oder Ersatz.

Wenn heutzutage wieder eine engere Verbindung zwischen dem singenden Volke und der Liederbühne, in Frankreich in dem gesünderen Teile der Kabarettkunst, in Deutschland durch die Neubelebung der Lautenmusik entstanden ist, so ist das in neuer Form nur eine Bestätigung oder Variierung alten Brauches, eine Beziehung, die in manchem Sinne jedenfalls eine Bereicherung der Vortragskunst und des Verständnisses für manche wertvollen Elemente des Volksgesanges ergeben kann. Die dramatischen Akzente des Liedes, mit natürlicher Überlegung herausgearbeitet, die deutliche, mit der Stimme markierte Dialogführung der Texte, Mimik, Musikbegleitung, Vers, Kouplet, auch reichere, witzig pointierte Prosarede sind alles Elemente des Volksliedes; aber diese vielseitige Technik gelangt durch die Artisten erst zu einer vollkommeneren Geltung, als sie der einfache Volksgesang im Solo oder Chor für sich allein noch zu entfalten oder zu konservieren vermöchte. Das ganze Gebiet rückt dadurch auch in literarische Sehweite.

Die Mischung gesungener Verse und deklamatorisch oder rezitatorisch gestalteter Prosa ist in allen Landen und Zeiten ein altbewährtes Mittel volkstümlicher und volksmäßiger primitiver wie fortgeschrittener Liederkunst. Franz Magnus Böhme meint in der Einleitung zu seinem altdeutschen Liederbuch[1]), der Kehrreim stehe seiner Form nach im

---

Ferner Sarrepont, Chants et Chansons militaires de France, s. d. Paris, Librairie Henri du Parc, p. 72. Für die neuere Zeit die mehrbändige Sammlung der Chansons illustrées: Monologues, Duos, Saynètes, Parades etc., criés, récitées ou chantées par les principaux artistes des grands concerts parisiens. Paris, Librairie contemporaine. S. d. in mehreren, sehr reichhaltigen Heften. Ferner vgl. ältere Chansons mit Prosa in Saint-Gilles, Chansons, Paris 1835, XV. vol. I. p. 160, 220; II, p. 187.

[1]) Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise, aus dem 12. bis 17. Jahrhundert, Leipzig 1877, S. XXVIII.



Gegensatz zum Liede: sei unsymmetrisch, prosaisch, gleichwohl sei er gesungen worden und in der altepischen Dichtung gerade das lyrische und musikalische Element gewesen. Damit wäre ihm also von Haus aus der Charakter musikalischer Prosa zugeteilt, der sich eben im Volksliede und in dem ihm nahestehenden volkstümlichen Sangesbrauch vereinzelt noch immer erkennen läßt.

Im deutschen Volkslied, das Böhme wohl allein bei seiner Bemerkung im Sinne hatte, zeigt sich heute allgemein die Prosaform im Vers- und Strophengefüge so selten und zufällig, daß sich daraus auf eine feste, geregelte Technik kaum schließen läßt. Immerhin sind solche, hier und dort anzutreffende Fälle sehr lehrreich und anziehend.

Für die Kinderlieder[1]), die den Sprachgesang gerne anwenden, Reime, die auch durch das Chorsprechen der Kinderstimmen leicht in eine gewisse Gesangsmanier geraten, kommt man um Beispiele kaum in Verlegenheit; es ist nicht schwer, sie aus der Beobachtung auf Spielplätzen, in der Straße und in der Kinderstube aufzulesen. Ihrem naiven Inhalt entspricht die kindliche Technik. Das sog. Kuchenbacken beim „Patschhändchen“ verlangt für den Schlußsatz „Schieb, schieb, in Ofen 'nein“ besonders einen halb gesprochenen Gesang, bei dem „Ringel, Ringel, Rosenkranz“ über „die große Wäsche“ wird am Schluß das Kikeriki mehr geschrien als gesungen; im Spiel vom „Schatzsuchen“ ergibt sich bebereits im Dialog ein Wechsel zwischen dem mit Gesang fragenden „Wer steht da draußen vor der Tür und klopft so leise an?“ und dem im gewöhnlichen Sprechton antwortenden und abzählenden Kinde.

Abzählgeschichten und Dialoglieder oder Duette bedienen sich auch sonst gerne des Wechsels zwischen Gesang

[1]) Böhme, deutsches Kinderlied und Kinderspiel, Leipzig 1897, S. 46, 440, 485.

und Rede, wo bei dieser denn auch gewöhnlich eine rhythmische Prosa für den Vers eintritt. Der französische Kinderreigen *La porte Saint-Nicolas*, bei der in bekannter Tour eine Reihe von Paaren unter den verschlungenen, hochgehaltenen Händen der vordersten Teilnehmer hindurchschlüpft und die Kette immer ab- und aufrollt, beginnt mit der im Chor gesprochenen Frage *La porte Saint-Nicolas est-elle ouverte?*, worauf der Reigen unter dem Gesange von Tanzliedern abgewickelt wird[1]). Rolland, der so ertragreiche Sammelarbeit im Gebiete der Volkskunde geleistet hat, gibt auch Texte zu dialogisierten Kinderspielen, *Théatre enfantin*[2]), in welchem Prosarede und gereimte Trällerverschen, meist so, daß einem Partner jene, dem anderen diese zufallen, miteinander verkettet werden.

Weiter entwickelt in der Art ist das holländische Soldatenlied von den „Patriotjens[3])“

Was zullen ons Patriotjens eeten,
Als zig in t'leger zyn?
Gebraden hoendeken met pasteten
Zullen ons Patriotjens eeten.
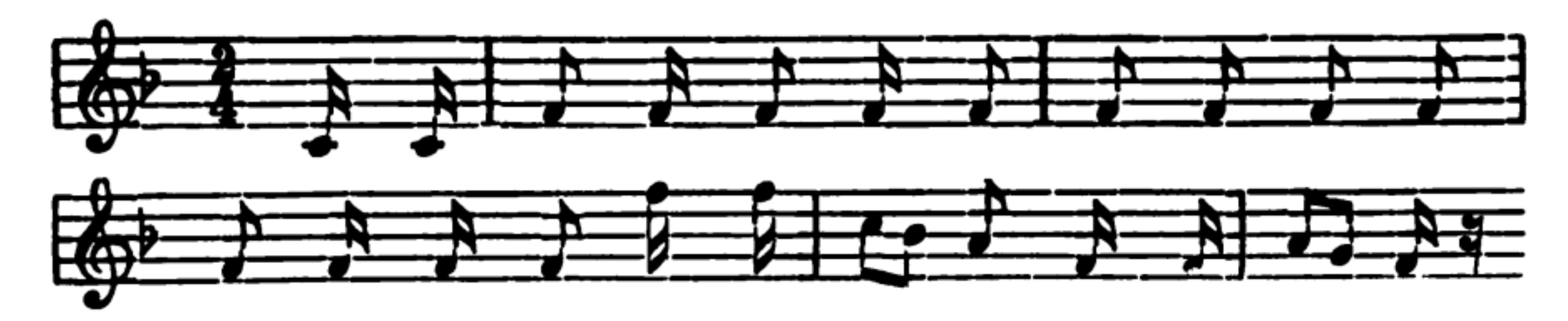
Die hiernach folgenden drei Kehrreimverse werden mit Ausnahme der zwei ersten Silben auf derselben Note, also im Sprech- oder Rufton nach einem deutlichen Trommelrhythmus vorgetragen.

---

[1]) E. Rolland, Rimes et Jeux de l'enfance, Paris 1883, p. 140 f. (Tome XIV des Littératures populaires, Paris, Maisonneuve); eine ähnliche Art bei Bourse à vendre, ebd. p. 150 f.;

[2]) l. c. p. 219 ff.

[3]) Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1894. Bd. III, S. 208. Mit den kurzen Notizen bei Erk-Böhme vgl. die Geschichte, die Pasqué, Auf den Spuren des französischen Volksliedes Frankfurt a. M. 1899, p. 216 ff. und auch Ulrich, Französische Volkslieder, Leipzig 1899, p. XVIII ff. erzählen.



Und ganz genau so geht der Refrain zu der deutschen Zählgeschichte von dem „Was alles zu einem Kittel gehört“:

Ich wollt mir zu einem Kittelchen sammeln,
Da kam ich zu einem Hahn gegangen,
Sprach, lieber Hahn, gib auch dazu.
Der Hahn aber sprach, wills gerne tun,
Ich will dir gebn meinen Kamm dazu.
Ei, so habn wir Hahnes seinen Kamm.

Der Kehrreim, der hinter der lustig lebhaften Melodie jeder Strophe, wiederkehrt, schwillt von Kouplet zu Kouplet immer mehr an, bis er am Schluß des Liedes

Ei, so haben wir Jungfernkranz, Fuchsesschwanz,
Hasennase, Gänseschnabel
Entenprägel, Hühnerzehen, Hahnes sein Kamm

im Gesange oder vielmehr Sprechton dreißig Mal die Dominate repetiert[1]). Es gibt ein schwäbisches Tanzlied *Ei was bin i für ä lustige Bua*, das mit jedem Strophenschluß ein Kleidungstück zum andern reiht und unter komischem parlando accelerando mit einer langen Reihe von Aufzählungen endet: *Mei Hütle, mei Köpfle, mei Rösle, mei Röckle, mei Täschle* usw. Es gibt in allen Sprachen eine Menge solcher Zählgeschichten, deren Melodien eben der charakteristische Zug gemeinsam ist, daß nach dem melodiösen Kouplet die Aufzählungen auf einem, meist dem letzten Tone der Melodie mehr gesprochen als gesungen werden[2]). In solchen den

[1]) Erk-Böhme, I, 532 gibt Text und Melodie.

[2]) Vgl. dazu Text und Melodie bei Bücher, Arbeit und Rhythmus, 2. Aufl. 1902. p. 90.

Schwellkouplets französischer Ronden steht aber oft für diese Wiederholungen eine besondere Melodiephrase zur Verfügung[1]).

Dialoglieder, gesungen und gesprochen, sind typisch in dieser Mischform; ein „Zankduett am Fenster", das auch bei Böhme zu finden ist[2]) gebe eine Probe davon:

1: *Ein schön'n guln Abend*
:,: Mein auserwählter Schatz :,:
Gesprochen: *Schön Dank, mein Kind!*
2: *Es ist heute der dritte Tag*
:,: daß ich dich nicht mehr gesehen hab :,:
Gesprochen: *Warum bist du nicht gekommen?*
usw.

Der Sang vom „Hänslein am Seil", das sich für die Bosheit seines Mädchens, das ihn am Seil in halber Höhe hängen ließ, zu rächen verstand, schließt mit einem Nachsatz, der nachdenklich, vermutlich auch gesprochen, den Wunsch ausdrückt:

Ich möcht gerne wissen, wie der hieß,
Der sich die Weiber nit narren ließ[3]).

Wenn ganze Lieder so vorgetragen werden, daß die Melodie durchaus im Sprechton artikuliert wird wie das bekannte „Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten"[4]) oder ein humoristisches Pathos affektiert werden soll, wenn z. B. im Liede von „Hannchen, lieb Hannchen, schön Hannchen, mein Hannchen, ja Hannchen, nur Hannchen ganz allein"[5]) diese Anrufung hinter jeder Strophe sprechend' und zunehmend

[1]) Bujeaud, Chant et Chansons populaires des Provinces de l'ouest, Niort 1866, I, S.

[2]) Erk-Böhme, II, 527 ff.

[3]) Erk-Böhme, I, 478.

[4]) Böhme, Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1875, S. 115.

[5]) Ebd. S. 320.

schneller beinahe drei Takte hindurch auf dem nämlichen Tone vorgetragen wird, so ist das schon beinahe die Technik der melodramatischen Liederbühne, die noch im Volkstum steht, aber auch schon mit Raffinement darüber hinausstrebt.

Das französische Volkslied deckt sich durchaus mit dem deutschen in diesen Kunstgriffen. Den langen Dialog zwischen einem Eifersüchtigen und seinem Mädchen malt der Vortrag mit Wechsel zwischen starker und feiner Stimme beim Gesange in einem Volkslied aus Limousin[1]). Das satirische Einzelkouplet eines savoiischen Schlummerliedchens setzt ebenso ein Zwiegespräch aus gesungenen Versen und gesprochenen Worten wirksam zusammen:

Le Femme: Qui frappe, qui frappe?
Mon mari est ici.
Il n'est point à la chasse
Comme il l'avait promis.

Le Mari: On est-ce que tu dis donc, ma femme? (Parlé)

Le Femme: J'endors le petit, mon ami.
J'endors le petit.[2])

Das französische Volkslied nüanciert diesen Vortrag wohl noch lebhafter, häufiger und mannigfacher als das deutsche. Sehr volksmäßig und bodenständig erweist sich ein kleines Lied aus den Vogesen, das sagt und singt, wie einem alten weiblichen Trunkenbold der Wein verboten ward.

Quand Colas ervint de bô
Trouva sa femme malade
Parlé: *Tié! tié! ce qu'ç'o; rouatié voir un pô!*
Trouva sa femme malade.[3])

---

[1]) Revue des traditions populaires I, 71.

[2]) Ebd. III, 452.

[3]) Rolland, Recueil de chansons populaires, Paris 1887, Tome IV, 50 aus Jouve, Chansons en patois vosgien.

Die letzten Zeilen sind trotz des Reimklanges keine Verse, sondern deklamierte Reimprosa. In jeder Strophe schiebt sich vor der Repetition des zweiten Verses die gesprochene Patoisphrase in den Gesang, dem gegenüber sie gleichsam den nüchternen Beobachter der Szene spielt. Nach einer anderen Version, die aus Bas-Quercy stammt, sangen die Landarbeiter dasselbe Lied vom versoffenen Bauernweibe bei der Arbeit hinterm Pfluge, ebenfalls mit einem *refrain parlé*, der allerdings nur ein Ruflaut ist: *Ho* — parlé en imitant les inflexions du bouvier exitant les bœufs, wie der Herausgeber angibt.

Durch kirchliches Vorbild, in dem Gebet und Gesang in der Masse wechseln, beeinflußt ist eine der Ronden, die im unbewußten Zusammenhang mit dem Eselsfeste alter Zeit den Tod des Esels, den der Wolf gefressen hat, besingt und jedes einzelne der Glieder mit einem gesprochenen Einschiebsel der Strophe apostrophiert.
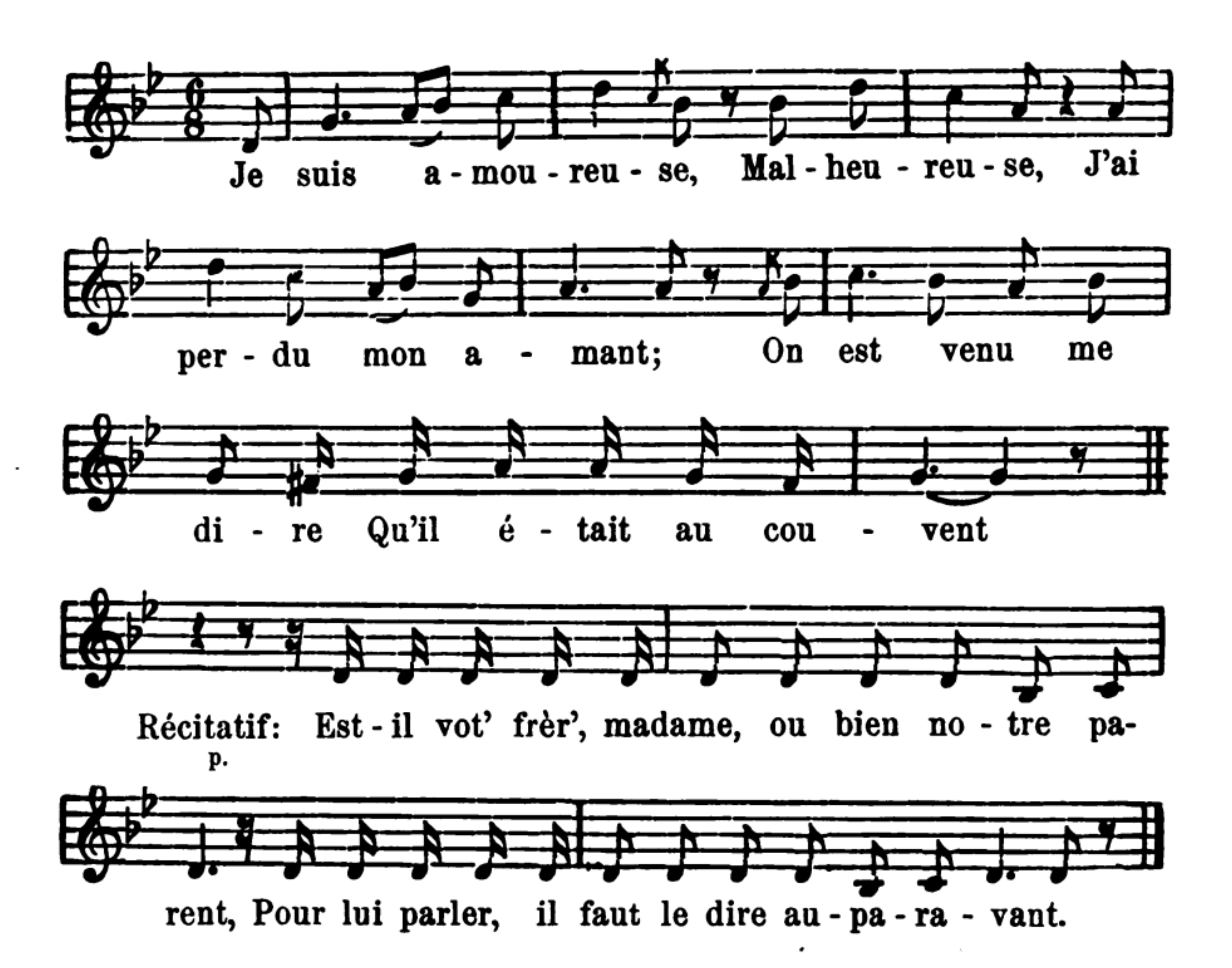
Quand le bonhomme s'en va
Trouvit la tête à son âme
Que le loup mangit au bois
Parlé: *O tête, pauvre tête*
Tâ-qui chantas si bé
L'Magnificat à Vêpres![1])

Aus demselben Milieu und mit gleich parodistischer Tendenz ergab sich die nämliche Manier auch für ein anderes Volkslied aus Poitou, *La Délaissé*, von einem verlassenen Mädchen, das seinen verlorenen Schatz im Kloster suchen geht. Die Situation entwickelt sich wieder in einem Dialog zwischen dem Mädchen und dem Bruder Pförtner, der seine Partie mit einer sehr charakteristischen musikalischen Phrase psalmodierend aus der fünfzeiligen, in kurzen Versen aufgebauten Strophe heraushebt:[2])

---

[1]) Bujeaud, Chants et Chansons populaires I, 63 ff.

[2]) Bujeaud, l. c., p. 259 ff.



In den Ton des Vaudevilles aber verfällt bereits eine Ballardsche Brunette, eine *chanson mimée*[1]), die zwischen den gesungenen Kouplets und Kehrreimen besondere Pantomime mit einer gesprochenen Formel kennzeichnet:

Qui veut ouïr, qui veut sçavoir
Comme les vieillent aiment?
Ell'aiment si frileusement
Elles sont de si frileuses gens
Qui toujours font ainsi:
(Trembler et dire:) *Ma commère qu'il fait froid!*
Refrain: *Maudit celuy qui n'en rira*
Et qui ne s'en rigolle, rigolle,
Maudit celuy qui n'en rira
Et qui ne s'en rigollera!

---

[1]) Rolland, l. c. I, 103ff. aus Ballard, Brunettes ou petits airs tendres, T. II, 1704.

Wie Greise, junge Burschen und Mädchen, schließlich die Advokaten lieben, wird mit leichter Satire beschrieben:

Qui veut ouïr, qui veut sçavoir
Comme ces avocats aiment
Ils aiment si vilainement
Ce sont de si avares gens
Qui disent toujours ainsi:
(Parlé) *Madame, pour un écu je feray votre affaire.*
Refrain: *Maudit celuy qui n'en rira*
Et qui ne s'en rigolle, rigolle
etc.

Man erkennt hier bereits das Hauptschema, den gewöhnlichsten Typus der Liederszene. Der elementare Anlaß der Sonderung oder Gegenüberstellung von gesprochener Prosa und gesungenen Versen im Dialog war natürlich von Haus aus das nächste Mittel, die beiden Personen beim Solovortrag bequem zu unterscheiden. Es war in alter Zeit schon die Art der fahrenden Spielleute gewesen, dialogische komische Vorträge mit Stimmenwechsel zum Besten zu geben[1]). Wie aber auch Zufälligkeiten und Launen zu demselben Effekt führen, erzählt beispielsweise Banville in seinem Kommentar zu den *Odes funambulesques*[2]): Die auffallende Titulierung, die *Mme Louise Colet née Revoil* ihrem Namen auf ihrer damals vielgelesenen Gedichtsammlung gegeben hatte, war in Pariser Literatenkreisen sprichwörtlich geworden, so daß bei einem Vortrag der Bérangerschen Chanson auf Collé, den Liederdichter, ebenfalls mit diesem Namen der ulkige Zusatz — zunächst als witziger Einfall von einem der Zuhörer gesprochen — zum Gesange gemacht wurde:

---

[1]) Vgl. Suchier, Gesch. d. franz. Literat. p. 299. Gröber, Grundriß II[1], p. 907.

[2]) Bibliothèque Charpentier 1892, p. 203/4.

Momus a pris pour adjoints
Des rimeurs d'école:
Des chansons en quatre points
Le froid nous désole.
Mirliton s'en est allé.
Ah! La muse de Collé.
Parlé: *Né Revoil,*
Refrain: *C'est la gaudriole*
Oh gué
C'est la gaudriole.

Die Pointen der Chansons verstecken sich oft hinter vergessenen Anekdoten [1]).

Diese Art der Liedermache ist allgemein international, heimisch im Kabarett, im Café chantant, in Tingeltangel und Music-Hall, allenthalben gleich in der freien und mannigfachen Verwendung von Musik, Sprechgesang, Rede, Prosa und Versen. Die obersten Meister in dieser Artistenspezialität waren von jeher die Franzosen, vom alten Vaudeville bis zum modernen Kabarett. Teils von ihnen lernend, teils eigene Wege suchend, haben die anderen Nationen auch massenhaft in dieser Volkskunst produziert. Große, aber rasch verschwindende Sammlungen, zahllose, ebenso leicht verwehte Blätter suchen meist vergeblich, diesen Erzeugnissen literarisches Leben zu geben und sie auf die Nachwelt zu retten.

Es gibt eine alte dickbändige, mehrere hundert Nummern umfassende Sammlung englischer Nationallieder: *The universal Songster or Museum of Mirth* [2]), die sich *the most complete, extensive and valuable Collection of ancient and modern Songs in the english language* nannte und etwa als ein älteres Seitenstück der zweibändigen *Chansons nationales et populaires de*

---

[1]) Vgl. auch Sarrepont, Chants et Chansons militaires de la France, p. 50/51.

[2]) London 1828.

France[1]) gelten kann. In beiden, mehr populär als literarisch gehaltenen Liederbüchern stehen Namen und Werke großer nationaler Dichter neben den flüchtigen Erzeugnissen kleiner oder anonymer Gelegenheitsreimer. Die gewöhnlichste Form der, in mäßiger Zahl vertretenen, aus Rede und Gesang gemischten Stücke ist die auch anderwärts landläufige der Volkssänger, bei der zwischen die gesungenen, mit Refrainversen versehenen Strophen längere oder kürzere Prosaabschnitte — *spoken* — sich legen, die zuweilen auch als Zwiegespräch gestaltet sind, während der metrische Teil noch in Einzel- und Chorgesang zerfallen kann. Eines der einfachsten, den dramatischen Stil nicht so stark prätendierenden Liedchen steht — in englischer Sprache — unter den „irischen Volksliedern".

Und zwar als *Song*[2]) einer Temperance-Society, ein Kantus, der nach dem *Tune Mall-Brook*, d. h. nach der Melodie des einst weltbekannten französischen Marlbourough-Liedes, durchweg gesungen, in der vorletzten Strophe den Kehrreim aber plötzlich *saying* verlangt:

So by me now take caution,
Put drinking out of fashion,
For your own brains out you're dashing:
Don't feal your head quite sore?
For when all right you've tarried
Drinking of punch and claret
In the morning home you're carried,
(Saying:) „*I will never get drunk any more!*"

Im deutschen Studentenliede hat sich diese Mischkunst, die das Kommersbuch in einigen Liedern zeigt, in praxi nicht einbürgern können. Der sog. Trink-Comment: *Sa donk, sa donk, sa donk! So leb'n wir alle Tage* — mit Sprech-

[1]) Von Dumercan und Noël Ségur, Paris 1866.
[2]) T. Crofton Croker, The popular Songs of Ireland, London 1839, p. 97f.



vortrag in der ganzen dritten Strophe, das Lied von der „ungeheuren Heiterkeit" mit längeren Prosaabschnitten hinter jedem Kouplet, auch „Biedermaiers große deutsche Literaturballade" u. ä., wie die Nachäffung der Kirchlichen Psalmodie in der Saufmette, sind dem wirklichen Gesangsbetrieb sehr fremd geblieben. Analoge Stücke sind aber auch in englischen Studenten-Liederbüchern notiert; einfach ist ein altes (1834) Lied derart, das von den schottischen Studenten gesungen wird:

O listen, of Scotch and of Civil Law Doctors all,
Solicitors, Agents, Accountants, to me;
O listen, of strifes and of law-suit concoctors all,
And give to a poor starving lawyer a fee.
Give a, give a fee
Spoken: *Give a fee*
Give a fee to a poor starving lawyer a fee[1]).

Und in der Form ein Seitenstück zur deutschen „Heiterkeit" ist das *Back to the army again*[2]) mit dem Text von Rudyard Kipling; rezitatorische „Parlante"-Zeilen stehen im Kehrreim.

Die jüngste Blüte des weltlichen Gesanges, die aus dem Boden dieser Mischkunst erwuchs, ist von deutscher Herkunft: gesprochenes Lied und gesprochene Oper, vorderhand eine vereinzelte Spezialart des Melodramas, deren Erfinder in der musikalischen Disziplinierung des Worttextes nicht so weit geht wie Humperdinck, aber sonst so weit als möglich in der gleichzeitigen, durchweg zusammenfallenden Verwendung von Wort und Ton. In dieser Beziehung waren die früheren Melodramatiker wohl einig gewesen, aber in ihren Partituren stehen doch außer Passagen, in denen die Dichterworte mit

---

[1]) The Scottish Students' Song-Book, published for the Song-Book-Committee of the Students' representative Councils of Scotland. By Bayley and Ferguson, London etc., p. 32f.

[2]) Ebd., p. 96ff.

der Musik gleichzeitig auftreten, andere, die noch die älteste — Rousseausche — Methode des Wechsels von Ton und Wort befolgen. Aber diese neuen Sprechlieder teilen die Wortsilben nicht taktmäßig, wie Humperdinck (in den „Königskindern"), nach den sie begleitenden Noten ab, und es ist in Analogie zu dem allgemeinen, viel diskutierten Verhältnis von Wortakzent und Versrhythmus in gesprochener Dichtung interessant, daß der Musiker hier glaubt: durch das scheinbar selbständige Nebeneinander von Melodie und Deklamation werde der Stimmung und dem Ausdruck des Ganzen ein besonderer Reiz verliehen. Die Selbständigkeit und Geschlossenheit der Musik ist derart, daß sie auch für sich allein wirken kann[1]). Das ist die letzte Entwickelungsstufe des melodramatischen Prinzips in der Musikliteratur seit der antiken Parakataloge des Archilochos. Sie hat sich mehr und mehr der Musik genähert, wie umgekehrt die melodische Struktur auch besonders bei den französischen Liederkomponisten dem psalmodierten Gesange zuneigt.

[1]) Vgl. dazu Batka, Musikalische Streifzüge, p. 256f. Theodor Gerlach, Gesprochene Lieder, op. 16, Magdeburg, Heinrichshofens Verlag; op. 25, Leipzig, Breitkopf u. Härtel; Liebeswogen, gesprochene Oper, Berlin, Ed. Blochs Theaterverlag, nach Heineschen Dichtungen, Aufgef. am Bremer Stadttheater. Vgl. Schlesische Zeitung 6. III. 1908.

Singen und Sagen
in der erzählenden Dichtung.

Für die Mischkunst in der epischen Dichtung erhebt sich gleichfalls die Doppelfrage nach der gleichzeitigen oder für sich bestehenden Alternation von Rede und Gesang, bezw. Prosa und Vers.

Seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, in einer fabulierfreudigen, literarisch überaus produktiven Zeit des französischen Schrifttums, verbreitete sich bei den Verserzählern die Mode, den Gesang der Dichtung durch eingestreute entlehnte oder selbsterfundene Lieder oder auch durch Bruchstücke von solchen zu unterbrechen. Das geschah zur Belebung des Stoffes, zur Erhöhung seiner Wirkung, und schuf für den, der an poetischem Formenspiel Interesse nahm, auch einen formal künstlerischen Reiz. Der Erfinder dieser Technik, Guillaume de Dôle, der Dichter des *Rosenromans*, legt die Bedeutung und Absicht seiner Kunst ausführlich, poetisch und selbstzufrieden dar, und sein Gedanke hat danach die Verserzählung in Frankreich länger als ein Jahrhundert befruchtet.

Sein Programm, das viele nach ihm befolgten, steht an der Spitze seines Werkes. Er machte, so erzählt er:

v. 1: .... *cest conte en romans*
Qu'il a fet noter biaus chans
Por remambrance des chançons
v. 8: *Car aussi com l'en met la graine*



Es dras por avoir los et pris
Einsi a il chans et sons mis
En cestui romans de la Rose
Qui est une novele chose
Et s'est des autres si divers
Et brodez par lieus de biaus vers,
Que vilains nel porroit savoir:
Ce sachiez de fi et de voir
Bien a cist les autres passez,
Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
Car, s'en vieult, l'en i chante et lit,
Et s'est fez par si grant delit
Que tuit sil s'en esjoiront
Qui chanter et lire l'orront,
Qu'il lor sera nouviaus toz jors.

Er singt von Waffenspiel und Liebe und paßt seine Lieder dem Erzählten an; und eine lange Reihe von Dichtern, die mit mehr oder weniger Originalität ihm nachahmen, tun desgleichen[1]). Das Lied sollte ihnen ein stilisierter Schmuck der Rittermäre sein.

Stark überladen damit zeigt sich die *Chastelaine de Saint Gille*, die meistenteils entliehene Stücke mit grosser Anmut zur Schau trägt; der Verfasser schöpft aus einer reichen Sängererfahrung und teilt sehr symmetrisch seine Liederproben jedem seiner 35 Siebenzeiler zu. Seine Technik ist um etwa hundert Jahre reifer, als die des Rosenromans, und seine Form ruht mehr auf dramatischer, als auf epischer Grundlage.

---

[1]) Aufgezählt sind solche Dichtungen bei Jeanroy, Origines de la poésie lyr., p. 116, G. Paris, Introduction zum Guillaume de Dôle (ed. Servois), p. XC; Schutz-Gora, Zwei altfranzösische Dichtungen, 1911, p. 17. Dazu kommen u. a. noch Le Romans de la Dame à la Lycorne et du biau chevalier au lyon, ed. Friedr. Gennrich (Ges. f. roman. Lit. 18), Dresden 1908 und La Prise amoureuse (ed. E. Hoepffner) ebd. 1910.

Man darf fragen, wie das Verfahren dieser Dichter in realen Verhältnissen sich gestaltete und bewährte, ob und wie ihre Mischkunst oder der Wechselstil im Vortrage sich anhörte, ob in der mündlichen Vorführung nun wirklich gesagt (oder gelesen) und gesungen wurde. Folgerichtig ist nur die Annahme, daß dies geschehen sein muß, wenn anders diese vielgerühmte und notorisch lebenskräftige Manier nicht einmal soviel wie ein leerer Schall gewesen sein soll. Aber man konnte nach Wohlgefallen und Gutdünken sich dazu verhalten, und es mag bei den umfangreichen Dichtungen solcher Art (*La Dame à la lycorne* hat 8575 Verse) das Singen in praxi wohl zweifelhafter gewesen sein, als in den kürzeren. Gröber[1]) allein hat sich zur Chastelaine de Saint Gille in dieser Hinsicht geäußert, und nach seiner Auffassung gestaltete sich ihr Vortrag mit all der Lebhaftigkeit und Vielseitigkeit, deren man sich bei den mit allen Fertigkeiten ausgestatteten Jongleurs wohl zu versehen hat: Der teils aus Erzählung, teils aus Dialog zusammengesetzte Schwank ist danach von dem Vortragenden, mit deutlicher Markierung der verschiedenen Redner durch die Stimme, erzählt worden — soweit die sieben Strophenzeilen immer reichen. Danach sind die Lieder, die die Schlußzeilen regelmäßig besetzen, gesungen worden, und zwar „sangen die Hörer vermutlich mit".

Natürlich haben die typischen Redewendungen *dist tel chanconete*, *tuit chantoient liement* u. ä. für den wirklichen Vortrag keine Bedeutung, da sie zunächst nur in der Fiktion des Dichters seine Gestalten und Berichte begleiten. Überlegt man aber, wie sangeslustig damals die höfische Gesellschaft, deren Gepflogenheiten sich in diesen Erzählungen spiegeln, gewesen ist, und daß man überall, beim Mahl und beim Marsche, bei Tanzen, Spielen und Reiten, auf der

[1]) Grundriss II 1, p. 907.

Landstraße, in Hof und Kammer, Lieder bereit hatte, so muß man dem gesungenen Worte auch in der mündlichen Wiedergabe solcher Dichtungen eine möglichst feste Rolle doch wohl einräumen.

Freilich spricht der Umstand, daß das Werk von Guillaume de Dôle nur in einer einzigen Handschrift aufgezeichnet ist[1]), ein Schicksal, das auch andere Dichtungen von seiner Art, die *Chastelaine de Saint-Gille*, die *Prise amoureuse*, die *Dame à la lycorne* teilen, nicht gerade für große Verbreitung und Lebensdauer dieser Kompositionen. Aber dafür, daß die Dichter ihre lyrischen Einlagen gesungen haben wollten, zeugen die äußeren Verhältnisse der handschriftlichen Texte. Nicht, daß die Melodien auf uns gekommen wären; in den musikalischen Teilen der epischen Dichtung ist ja bekanntlich die dokumentarische Überlieferung leider äußerst sparsam und dürftig ausgefallen. Im Manuskript des Abenteuerromans von der *Dame à la Lycorne* sind aber die eingeschalteten Lieder erkennbar an den leeren für zwei Reihen ausgesparten Zwischenräumen, die sich über den einzelnen Liedzeilen zeigen[2]). Dasselbe ist in der *Prise amoureuse* zu konstatieren[3]). Es ist bezeichnend, daß die Liedertexte hier nicht in Versen, sondern fortlaufend wie Prosa geschrieben sind, also wohl so, wie die Worte unter Noten zu stehen kommen würden; der Herausgeber vermutet, daß der Schreiber der Handschrift sich einer Vorlage bedient habe, welche die Melodien bereits enthielt. Das ist möglich, obwohl allgemein den Verfertigern von Manuskripten die Notenschrift nicht so geläufig wie die Buchstaben gewesen sein und darin die natürlichste Ursache der musikalischen Armut in diesen Manuskripten gelegen haben mag.

[1]) Vgl. G. Paris in der Introduction der Ed. Servois, p. XXV.
[2]) Einleitung zur Ausg. Gennrich l. c., p. 6.
[3]) Einleitung zur Ausg. Hoepfner, p. VII.

Die Kunst der inhaltlichen Verknüpfung von Erzählung und Lied ist in diesen Denkmälern eine sehr respektable. In der Schloßfrau von Saint Gille ist sie derartig intim, daß man geneigt ist, an eine sprichwörtliche Bedeutung dieser Wander- und Lehnverse und an euphemistischen Sinn der zweifellos allgemein bekannten Melodien zu denken. Gegenüber der einfachen Technik in diesem Falle, wo die musikalisch-poetischen Zitate sich am Strophenschluß regelmäßig einstellen, ist die Manier in den langen paarweis gereimten Romanen unvergleichlich komplizierter und schwieriger. Anstelle der für einen gewandten Reimer verhältnismäßig leichten Arbeit für die Einfügung in das Reimgerüst des Kouplets, tritt hier die harmonische Verteilung auf eine umfängliche und wechselreiche Erzählung. Der Autor der *Prise amoureuse* beweist dabei einen wohlüberlegten Plan, denn seine lyrischen Einlagen folgen geschickt der Disposition und Abwickelung des beherrschenden Themas; der Abstand zwischen den 18 einzelnen Liedereinlagen ist dadurch freilich ziemlich schwankend geworden, er variiert von 45 bis zu 199 Versen, aber die Hauptpunkte der Erzählung sind in der Anordnung der Lieder sehr kunstvoll markiert. Das Gedicht beginnt und schließt mit einer Ballade; die regelmäßige Abwechselung von Balladen und Rondels, die in der Reihe der Lieder genau beobachtet ist, kehrt sich mit dem 15. Gedicht um; No. 14 und 15 sind beide Rondels, das ist etwa der Anfang vom letzten Drittel des ganzen Gedichtes, gerade die Stelle, wo in der allegorischen Liebesjagd der Dichter auf den für sein Schicksal entscheidenden Weg gerät und den Angriffen Amours endlich zum Opfer fällt. Auch die Erzählungsabschnitte, die an diesen Wendepunkt zwischen der 13. Ballade und den beiden ihr folgenden Rondels stehen, sind annähernd gleich lang gehalten, im Abstande von 99 bezw. 80 und 81 Versen.

Der Roman der Einhorndame, der seine Liedereinlagen auch aus den Stimmungen und der Erzählung entwickelt, weist noch eine besonders originelle Einzelheit auf, die den Mischstil auf ganz eigene Art erweitert. Nach dem ersten Viertel der Dichtung etwa erscheint nämlich ein ziemlich umfangreicher Brief, den der Löwenritter seiner Dame schreibt und durch einen Boten zuschickt. Der Brief selbst zerfällt in drei formal und quantitativ sehr verschiedene Abschnitte; in der Hauptsache ist er Prosa (2038—2115), knüpft daran ein Rondeau (2116—2124) und schließt mit einer Unterschrift, die weder gebundene noch ungebundene Rede ist, sondern aus gereimten, aber sonst unregelmäßigen Zeilen besteht, von denen nur die letzte zu der Versart des umgebenden poetischen Textes stimmt:

Aus iex plains de larmes souspirans,
Tres douce, chiere dame, adieu vos coumant
De par celui, qui toute sa vie entirement
Vos servira tres loyalment.

Den Hauptteil des Briefes könnte man als die Prosaauflösung oder als die wortreiche Paraphrase einer Liebeschanson bezeichnen, so typisch und konventionell geführt ist hier der Gedankengang, die Ausdrucksweise so durchaus im Stil eines höfischen Liedes an die *tres douce, chiere dame* gehalten. Der letzte Prosasatz beendet die prosaischen Apostrophen mit einem richtigen Envoi:

Je ne vous sai plus qu'escrire; mes plaise vus a croire le porteur de ces lettres de ce que il vus dira.

Der Abschluß der Liebesepistel ist nicht das Rondeau[1]), sondern die darangehängten vier Zeilen gehören mit dazu, und so erscheint das Ganze für sich als ein merkwürdiges Beispiel jener Art von Korrespondenz, die in der späteren

[1]) Höpfner, Einl. p. 112.

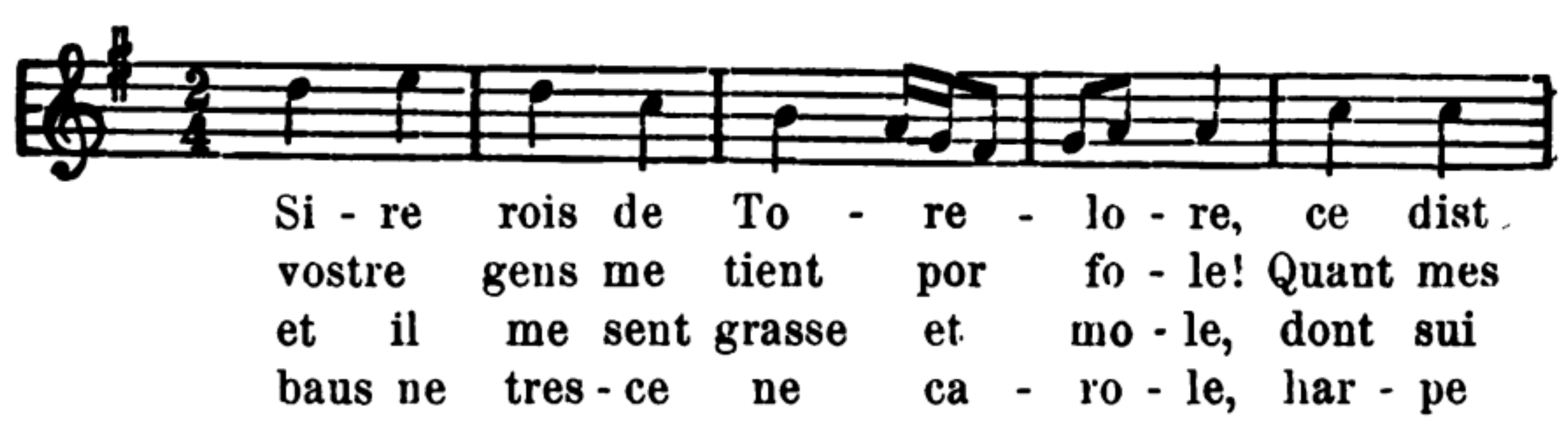
französischen, mit poetischen Einlagen geschmückten Briefliteratur zu einer literarischen Modeform wurde[1]). Durchaus stilgemäß ist es, wenn über diesem Briefrondeau die Handschrift einen Platz für etwaige Melodienotation nicht freigelassen hat.

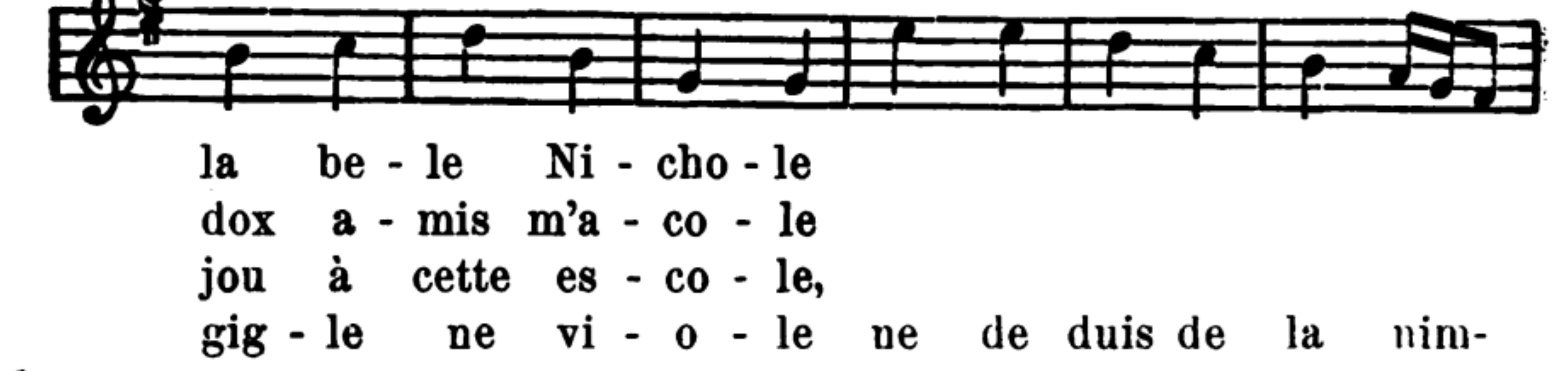
Mehr über diese Dinge sagt uns das klassische Muster der erzählenden Mischkunst im alten Frankreich, die Aucassin-Novelle, die über ihr eigenes Wesen zum mindesten mit einer Bestimmtheit und Klarheit Auskunft gibt, die, dank auch der unermüdlich erläuternden und eindringlichen Forschung, kaum sonstwo erreicht ist. Der epische Fluß der formal und stofflich gleich anmutigen Singemäre flutet gleichmäßig, ungehemmt durch Prosa und Verse; nur das zweite Gesangsstück staut ihn eine Weile durch poetische Repetition des Einganges, während man ihm zum Schluß des Ganzen wieder eine größere Breite wünschen möchte. Die Musik zu den gesungenen Tiraden[2]) besteht aus einer für zwei männliche Verse ausreichenden Melodie, einer nur durch Wiederholung des letzten Tones hiervon abweichenden Weise im Umfange von zwei weiblichen Zeilen und einem entsprechend kürzeren eigenen Tonsätzchen für den abschließenden Kurzvers. Legt man die kürzeste dieser Gesangspartien (Nr. 33) der also vorgeschriebenen Notenfolge unter, so ergibt sich ein Liedchen, das auch für ein modern musikalisch gewöhntes Ohr melodischen Reiz genug besäße, der freilich bei häufigerer Wiederholung, wie etwa in der 41 Verse zählenden 11. Laisse, monoton wirken würde. Das naivere Musikempfinden der alten Zeit, eine andere musikalische Gewöhnung glich das aber wohl aus. Die Melodien bewegen sich im allgemeinen in kleinen Tonschritten, nur mit den letzten drei Tönen sinkt die
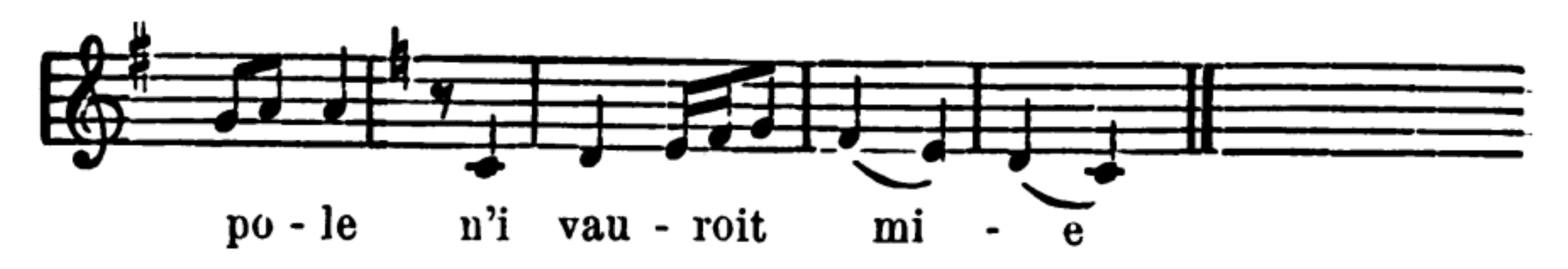
[1]) Vgl. oben p. 27.

[2]) Suchier, Der musikalische Vortrag der Chanson de geste. Zeitschr. f. roman. Philol. XIX, 372.

Laissenmelodie in lebhaften Terzenintervallen; der erste Laissenvers hat durchweg, der Tonsatz für den Kurzvers ganz und gar nur Skalengang auf oder nieder, aber der Tonumfang der Melodie ist, zumal im ersten Laissenvers, wo er fast über eine ganze Oktave reicht, im Vergleich mit dem Tonumfang der etwa gleichzeitigen lyrischen Trouvèremelodien sehr groß. Der Rhythmus der Melodien gewinnt durch öftere Zusammenlegung einer Wortsilbe mit zwei bis drei Tönen (die französische Neumenübersetzung interpretiert den letzteren Fall durch Triolen[1]) eine sehr lebhafte Wirkung.
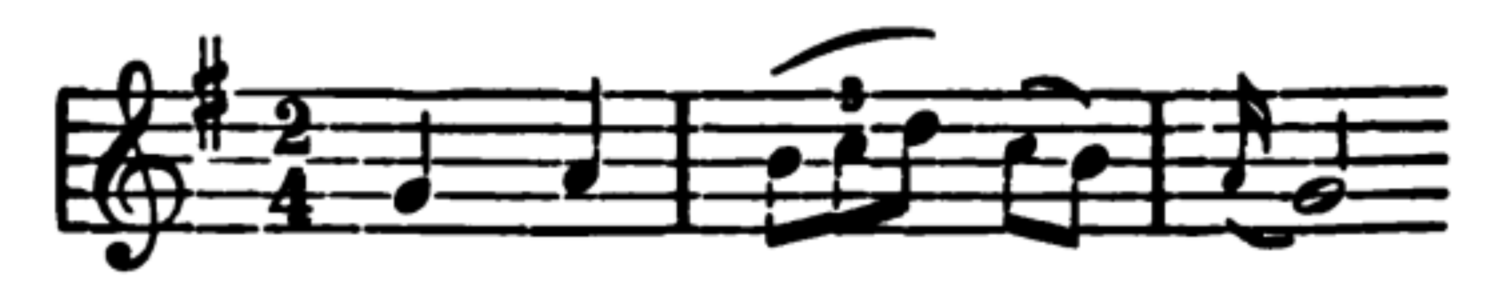






Die französische Interpretation verändert etwas den Rhythmus der Melodie und für den Kurzvers die Tonalität des Originals.

[1]) Auf dem Titeldruck der neufranzösischen Übersetzung von Michaud, 2me Ed. auch reproduziert.

Für setzt sie beidemal und ebenso im Schlußverse statt auch eine Triole derart, daß der wie der Hauptsatz nach D-dur gestellte Schlußvers die Melodie hat:



Die inhaltlichen Beziehungen der Vers- und Prosastücke sind, was Hertz in angeblichem Gegensatz zu anologen Kompositionen außerfranzösischer Literatur- und Volksdichtungen hervorhob[1]), unlöslich. Indes ist garnicht zu verkennen, daß der Prosatext die Grundlage und Hauptsache, die Versstücke das mehr akzessorische Element in dem ganzen Werke bilden. Und mehr noch: die Verwandtschaft mit den Abenteuer- und Schwankgedichten, in welche Lieder eingestreut sind, spricht sich auch in dem vorwiegend lyrischen Charakter der Gesangslaissen aus. Rein oder fast ganz episch sind von ihnen (es sind ihrer im ganzen 21 vorhanden) nur die Hälfte (nach m. E. 1. 3. 9. 11. 13. 19. 27. 29. 31. 35. 39. 41.), die anderen sind mehr oder weniger, z. T. ganz ausgesprochen lyrisch, derart, daß man fast imstande ist, sie auf bestimmte Gattungen der alten Liederpoesie zu beziehen. Auch eine gewisse Symmetrie in der Rolle der beiden Hauptfiguren ist vereinzelt dabei zu beobachten. So korrespondiert die sehnsüchtige Gefangenenklage der Nicolette (No. 5, v. 15—25) mit den gleichgestimmten Versen Aucassins (No. 7, v. 12—20). No. 15 aber ist in der Art des Wächterliedes, No. 17, v. 5—20 als Gebetslied an den Herrgott, No. 21 und z. T. noch No. 23 als Pastourelle, No. 23 als Spottliedchen stilisiert. No. 11,

---

[1]) Spielmannsbuch, p. 436.

v. 12—42 und 39 sind gesungene epische Mären. Es gehört mit zur Kunst des Dichters, daß die Grenzen zwischen lyrischer und epischer Poesie in seinem Werke gleichsam übermalt sind und unter dem Gewebe der Erzählung nur noch durchschimmern.

Eine Spezialnummer unter den Einlagen ist das Sternenlied Aucassins (No. 25) oder besser gesagt, der Venuszauber. Aucassin kommt auf seinem Ritt durch den Wald zu Fall und schleppt sich in die Laube, die Nicolette aufgebaut hat. Dort sieht er von seinem Lager aus den Mond und einen unter den Sternen, der heller leuchtet als alle anderen. Die Szene hat auch bereits im Prosateil No. 12 eine Korrespondenz, nur daß dort Nicolette von ihrem Lager aus den Mond betrachtet und dabei ihre Gedanken zum Liebsten lenkt.

Aucassin nun spricht oder singt zu dem Venusstern — der ist wohl gemeint — ein kleines Lied, das mit Recht auf den alten Volksglauben zurückgeführt worden ist[1]), daß die Venus, am Monde hell vorübergehend, Liebende vereinigen könne. In der Tat erscheint Nicolette nach diesen Versen, als hätten sie die Kraft einer Beschwörung, bei Aucassin. Der graziöse Esprit des Dichters hat aber dafür gesorgt, daß dem Hörer das Wunder sehr natürlich sich erklärt, da er ihm Nicolette lange vorher in jener Laube anwesend zeigte. Die Stelle ist bereits von dem Herausgeber erklärt. Zu den von ihm herangezogenen Belegen und Parallelen für diesen Volksglauben läßt sich noch ein holsteinischer Liebessegen hinzufügen. Bei Karl Müllenhoff, *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*, Kiel 1845, p. 518/19 wird nach Laß, Husumsche Nachrichten I, 151 berichtet: Will eine Jungfer ihren zukünftigen Bräutigam sehen, so muß sie zur Mitternacht vor Neujahr rückwärts in der Küchentür stehen und sprechen:

[1]) Vgl. Suchier-Counson, Anm. 25, p. 59f.

Gott grüß dich, Abendstern,
Du scheinst so hell von fern
Über Osten, über Westen,
Über alle Kreiennesten.
Ist einer zu mein Liebchen geboren,
Ist einer zu mein Liebchen erkoren,
Der komm, als er geht,
Als er steht,
In sein täglich Kleid.

Auch die formale Einkleidung des Zauberspruches Aucassins scheint mit alter volksmäßiger Art zusammenzuhängen und von dem Erzähler mit dem an ihm allenthalben beobachteten Stilgefühl gerade in den Wechsel von prosaischer Epik und musikalischer Lyrik gesetzt zu sein. Unter alten Segenssprüchen auf indogermanischem Gebiet zeigt sich nämlich auch zuweilen diese Formulierung, wenn es beispielsweise in einem Spruch aus Devonshire, indem erst nach einer kurzen erzählenden Einleitung der gereimte Zauber ausgesprochen wird, heißt:

Our Blessed Lord and Saviour Jesus Christ was riding into Jerusalem, His Horse tripped and sprained his leg. Our Blessed Lord and saviour blessed it, and said:
Bone to bone and vein to vein,
Overin turn to thy rest again!
M. N. so shall thine in the Name etc.[1]).

Auch kommt bei solchen Beschwörungen ein Wechsel der Vortragsart, allerdings oft in umgekehrter Folge vom einleitenden Singen oder Summen zum Sprechen des eigentlichen Spruches vor. Es heißt nicht, mit solcher weit hergeholten Zusammenstellung dem Aucassin-Dichter zu viel zumuten, der allem Ansehen nach eine hervorragende litera-

[1]) Adalb. Kuhn, Indische und germanische Segenssprüche, Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, XIII, p. 54.

rische Kultur mit großer Kenntnis auch volksmäßiger Stoffe und Ausdrucksmittel in sich vereinigte.

Volksmäßig sind auch die Wiederholungen, *redites*, die z. T. die Diktion der alten Epen kopieren, z. T. in den Versstücken fast rondelartigen Wirkungen nahekommen. Es seien einige von ihnen zusammengestellt:

4, 1—3:

Quant li quens Garins de Biaucaire vit qu'il ne poroit Aucassin son fil retraire des amors Nicolete . . .

11, v. 1—3:

Quant or voit li quens Garins
de son enfant Aucassin
qu'il ne pora departir
de Nicolete au cler vis . . .

5, 1—2:

Nicole est en prison mise en une canbre vautie

5, v. 20/21:

Por vos sui en prison misse
en ćeste canbre vautie

6, 2—5:

Li ris et le noise ala par tote le terre et par tot le païs, que Nicolete estoit perdue. Li auquant diënt qu'ele est fuïe fors de la terre et li auquant diënt que li quens Garins de Biaucaire l'a faite mordrir. Qui qu'en eüst joie, Aucassins n'en fu mie liés.

20, 4—8:

Et li cris et li noise ala par tote le terre et par tot le païs, que Nicolete estoit perdue. Li auquant diënt qu'ele en estoit fuïe, et li autre diënt que li quens Garins l'a faite mordrir. Qui qu'en eüst joie, Aucassins n'en fu mie liés.

7, 12:

„Nicolete, biax esters,
biax venirs et biax alers,
biax deduis et dous parlers,
biax borders et biax jouers,
biax baisiers, biax acolers,
por vos sui si adolés
et si malement menés,
que je n'en cuit vis aler
Suer, douće amie!"

11, v. 32—42:

Doće amie, flors de lis,
biax alers et biax venirs,
biax jouers et biax bordirs,
biax parlers et biax delis,
dox baisiers et dox sentirs
nus ne vous poroit haïr!
Por vos sui en prison mis,
en će ćelier sousterin,
u je fać mout male fin.
Or mi convenra morir
por vos, amie!

10, 4/5: *Et li vallés fu grans et fors et biax et ġens et bien fornis, et li cevaus, sor quoi il sist, rades et corans.*	**10, 23—25:** *Li vallés fu grans et fors, et li cevax, sor quoi il sist, fu remuans.*
17, 5—9: *"Peres, rois de maïsté!* *Or ne sai quel part aler.* *Se je vois u gaut ramé,* *ja me menġeront li le,* *li lion et li sengler* *dont il a plenté.*	**17, v. 15—19:** *Mais, par diu de maïsté!* *encor aim jou mix assés* *que me menġućent li le,* *li lion et li sengler,* *que je voisse en la ćité.*
22, 15—16: *Porquoi canteroie je por vos, s'il ne me seoit?*	**22, 20—21:** *Et por coi canteroie je por vos, s'il ne me seoit?*
30, 18/19: *comenća a regarder*	**31, v. 3 u. 31, v. 12:** *si (les) coumenće a regarder*
40, 27: *Aucassins l'oï, si en fu mont liés.*	**8, 39:** *Aucassin fu liés*
40, 46: *Et Aucassius fu liés.*	**41, v. 4 u. 41, v. 10:** *Or fu liés, ainc ne fu si.*

Die letztgenannte Wendung verknüpft das abschließende Prosa- und Gesangsstück und beherrscht wie ein Leitmotiv, das übrigens schon vorher mehrfach in der Dichtung anklingt (auch 6, 6), die poetische Jubilation der Endlaisse.

Die Prosa ist allgemein durch ihre lebhaften, sehr oft in kurzen, den Versen der metrischen Stücke verwandten Sätzchen, dem dramatischen Stil genähert, und die Responsionen, die in solcher Rede und Gegenrede durch die apostrophierten Eigennamen entstehen, erinnern an den gleichen Zug der Streitlieder und populärer Chansons. Zuweilen kommen die Prosaabsätze assonierenden Kurzversen sehr nahe, wie 24, 25—28:

Biax frere, dix t'i aït!
Dix vos benie! fait cil.
Se dix t'aït, que fais tu ilec?
A vos que monte? fait cil.

Alle diese Einzelheiten in dem Wechselstil des Aucassin-Dichters sind charakteristische Merkmale nicht nur seiner individuellen Arbeitsweise, sondern allgemein entwickelungsgeschichtlicher Momente der epischen Form.

Der Autor der Cantefable altertümelt mit Assonanzen in einer Zeit, die bereits die volle Reimtechnik beherrscht, und auch mit den Redites, die, mögen sie nun auf Überlegung, Lässigkeit oder naiver Kunst beruhen, wie patinierte Spangen das Märchenkleid seiner Dichtung zusammenhalten helfen. Welche aber von den verschieden geformten Abschnitten, die poetischen oder prosaischen, das ältere epische Kostüm zeigen, ist an diesem Falle nicht zu entscheiden. Von ihren Quellen verrät die Cantefable außer der Anlehnung an die Verserzählung von Flore und Blancheflor und dem arabischen Anklang im Namen ihres Helden nichts. Wie der Dichter die Verse oder Lieder für seine Prosaerzählung konzipierte, ist leicht zu begreifen: In seiner Komposition war epische Prosa die Grundlage, das Primäre, die metrischen Gebilde traten in dem ungebundenen Erzählungsstoff an dessen poetischen Schwerpunkten auf, wie in Kraftzentren, in denen die dichterische Phantasie einer besonderen subjektiven Erregung auch eine gehobene Form zu schaffen suchte.

Die Wege aber, welche die allgemeine Entwickelungsgeschichte dieser Mischformen gegangen ist, zeigen sich national und zeitlich verschieden. Hertz' Annahme, daß die Cantefable, mit ihresgleichen auch in anderen Volksliteraturen, eine altertümliche typische Form sei, welche bei den verschiedensten Völkern der reinen Verserzählung voran-

ging[1]), daß also der Fortschritt von diesem Wechselstil zur vollständig metrischen Gestalt erfolgt sei, schließt nicht aus, daß unter anderen Umständen, zu Zeiten des Verfalls etwa, auch das Umgekehrte eingetreten sein kann. So stellt denn eben der beste Kenner der Cantefable auch fest, daß sie „an den Ursprung der Prosanovelle aus der Versnovelle erinnert“[2]) und die neue Literaturentwickelung in Frankreich, die Auflösung der Versform in Prosa bestätigt das. Auf andere Weise hat Windisch[3]) für die altirische Sagengeschichte das Verhältnis der Prosaerzählungen zu ihren Verseinlagen auch dahin gekennzeichnet, daß „die Versifizierung der einfachen Erzählung der Ereignisse formal das Wesen des Epos vollendet, daß die Prosaerzählung mehr und mehr verschwindet und schließlich nur noch kurze einleitende oder überleitende Prosastücke den sonst einheitlich metrisch konstruierten Epenbau stören, wobei denn in Irland das Nationalepos stehen geblieben ist. In den Liedern der älteren *Edda* wiederum bezeugen die prosaischen Ergänzungen zwischen den Strophen bereits, daß sie ein Notbehelf für verlorene und vergessene Gesänge sind, deren Thema hier schon wieder in einem armseligeren Gewande erscheint, als es mutmaßlich ehedem besessen hatte[4]). Der prosaische Heldenroman der Isländer führte ebenfalls oft Strophen mit, die aus anderen älteren Gedichten entlehnt, oder aber für die besondere Saga eigens gedichtet und noch in der mündlichen Tradition entstanden, jünger als ihre Saga und selbständigen Lebens unfähig und dazu bestimmt waren, mit der Hauptdichtung zusammen vorge-

[1]) Spielmannsbuch, p. 436.

[2]) Geschichte der französischen Literatur, 1900, p. 220.

[3]) Verhandlungen der 33. Versammlung Deutscher Philologen und Schulen, 1878, Leipzig 1879, p. 26/27.

[4]) Vgl. Ph. Schweitzer, Geschichte der altskandinavischen Literatur, Leipzig, p. 39 ff.

tragen zu werden[1]). Sie gaben auch nur den Zierrat für die Prosa, die das epische Gewebe war[2]). Die deutsche Dichtung kennt solche Epeneinkleidung nicht, wie sie auch dem französischen Nationalepos etwas Fremdes blieb.

Für die spanische Dichtung ergaben sich auch besondere Verhältnisse. Der rezitatorische Vortrag des französischen Epos ging hier verloren, da die durch lyrische Melodien hervorgehobenen Teile sich durch den Gesang herauslösten und für sich als Romanzen fortlebten. Andererseits zogen die prosaischen Romane im populären Sprechvortrag Lieder an sich, die ihnen eine Struktur gaben, wie sie die französische Cantefable aufweist[3]). Der neuspanische Volksgesang zeigt noch Spuren der alten Entwickelungsverhältnisse: Von den Blinden, die in Valencia Romanzen vortrugen, wird erzählt, daß sie die Deklamation unterbrachen *para cantar estrofas del mismo romance u otras coplas apróposito* und dann wieder in die Rezitation verfielen[4]). Eine ganz verwischte Spur ähnlichen Ursprungs bezeichnet Deppings[5]) Bemerkung über die s. Z. noch gebräuchliche Art der Spanier, ihre Lieder abzusingen: „Kommen nämlich in einer Strophe zwei Verse mehr vor als in den anderen, so werden diese unter den

---

[1]) Andreas Heusler, Heimat und Alter der eddischen Lieder, Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. CXVI (1906), p. 358.

[2]) H. Heusler, Lied und Epos in germanischer Sagendichtung, Dortmund, 1905, p. 14.

[3]) Vgl. Baist, Span. Lit., in Gröbers Grundriß II², p. 432/3.

[4]) Ebd. Anm. 3.

[5]) Ch. B. Depping, Sammlung der besten alten spanischen historischen Ritter- und Maurischen Romanzen. Altenburg, Leipzig 1857, Einleitung, S. XIII/XIV. Vgl. dazu Baist, l. c. p. 390 über die „verlorene urspanische Dichtung“ und ihre rhythmischen Eigenheiten; ferner Ferd. Wolf, Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur, Berlin 1859, p. 453 ff. Vgl. auch u., p. 106, Anm. 1 über die altenglischen Balladen.

Schlußakkorden der Guitarre oder mehr unter dem Geklirr der Kastagnetten schnell abgesungen oder nur gemurmelt". Das sind schon unkultivierte oder verwilderte Grenzgebiete der Vortragskunst, in denen verschüttete Wegweiser zu Rückschlüssen auf ihre Frühzeit liegen.

Als Parallelen und mögliche Vorbilder zu der Form der Cantefable, auch für die Abwechslung von Poesie und Prosa in der Erzählung, sind immer besonders orientalische Geschichten, arabische, persische und türkische, auch indische Dichtungen bezeichnet worden[1]). Die Behauptung, daß die französische Singemäre von Aucassin und Nicolette sich von ihnen ganz wesentlich dadurch unterscheide, daß ihre poetischen Einlagen für die epische Fabel unentbehrlich seien, während sie dort ohne Umstände fortgelassen werden könnten, trifft keineswegs in dieser allgemeinen Fassung immer zu. Nicht nur ist mindestens der Fortschritt der Erzählung in den poetischen Teilen der Cantefable (z. B. in Nr. 7, wo er etwa den Inhalt eines Siebensilbenverses ausmacht) meist beträchtlich geringer als in den Prosastücken und im ganzen mehr eine lyrische Pause, sondern auch in den orientalischen Rezitationsromanen und Epen ist der Zusammenhang der Prosa und der liedmäßigen Abschnitte sehr oft ein durchaus organischer und fest gefügter.

Aus der Fülle von Belegen mögen einige Proben der indischen und der ägyptischen Literatur als Beispiele dafür dienen, daß der inhaltliche Charakter der Prosapartien derselbe ist wie der der metrischen und die Loslösung der einen oder der anderen in jedem Falle ohne Schädigung der Deutlichkeit und des beabsichtigten Zusammenhangs nicht möglich ist, zum mindestens ein sehr fragwürdiges Verfahren darstellt.

---

[1]) Hertz, Spielmannsbuch, [3] 1905, Anm. zu Auc. u. Nic., p. 435f.

Im indischen *Mahābhārata*[1]) zeigt sich die eigentliche Sage umrankt von didaktischen Partien und durchflochten mit erzählenden Episoden, alles teils in Versen, teils in Prosaform; Auslösungen der Prosen sind manchmal möglich, meist für den, wenn auch nur losen, Zusammenhang störend. Die Prosa (I, 3) beispielsweise über den Ursprung des Schlangenopfers steht untrennbar unter den poetischen und anderen Teilen, die folgen, und in denen wiederholt die Hauptperson Janamejaya auftritt; eine Genealogie von wenigen Zeilen in Prosa (I, 94—95) ist freilich leicht zu übergehen und entbehrlich. Eine längere Prosastelle (III, 192, 194—199) ist durch einen kurzen ebenfalls für die Erzählung gleichgiltigen Verspassus mit didaktischem Inhalt unterbrochen, aber von anderen schwerer abtrennbaren metrischen Abschnitten mannigfachen auch epischen Inhalts gefolgt. Am merkwürdigsten ist der Prosaabschnitt (XII, 339), der den notwendigen Abschluß zu der in den voraufgehenden Versen (XII, 334—38) enthaltenen Erzählung bildet. Nārāyuga, in vier Formen geboren, offenbart sich in einer wunderbaren Vision, die freilich mit einem längeren lehrhaften Vortrag verbunden ist, aber die natürliche, schwer zu missende Pointe des ganzen Abschnittes bildet.

Viel deutlicher zeigt sich die organische, innerliche Verbindung rezitierter Prosa und gesungener Verse in den öffentlichen und mündlichen Romanerzählungen der Ägypter[2]). Der Roman *Stret Abû-Zejd* (Leben des Abû-Zeyd) ist teils in Prosa, teils in Versen gehalten, frei rezitiert, in den poetischen Stücken zur „Dichtervioline" gesungen. In Versen sind die lebhaft subjektiven Momente, Gefühle, Monologe, Anreden und Gegenreden ausgedrückt; diese poetischen Einschiebungen sind mehr als bloße Schmuckstücke des Erzählungs-

---

[1]) Hermann Jacobi, Mahābhārata, Bonn 1903.

[2]) Edw. William Lane, Manners and customs of modern Egypt. 3. Ausg., übers. v. Zenker, Leipzig 1852. Bd. III.

vortrags, sie bilden integrierende Teile der Fabel und sind notwendig zu ihrer Entwickelung. In Versen erzählt die Mutter ihrem Sohne ihr Schicksal[1]), und nach dieser Erzählung beherrscht den Jüngling, wie es heißt, fortan nur ein Gedanke: den, der ihm als Mörder seines Vaters also geschildert worden war, zu töten. Ohne diese Motivierung würde der Geschichte der Kopf fehlen. Der Abû-Zejd enthält sehr viele solcher Lieder.

Ein anderer ägyptischer Roman, der *Stret Antar*, wird meist gelesen, seine Lieder aber ebenfalls gesungen; sie sind unlösbar mit der Dichtung verknüpft. Die heftigen Streitreden, die einem Zweikampf voraufgehen, sind metrisch, in der Mitte aber auf kurze Strecke auch prosaisch, so daß selbst bei einer Auslösung des Redekampfes doch in ihm selbst noch gemischter Ausdruck bliebe[2]). Auch die Verse, mit denen des Helden Geliebte ihr Leben erzählt, wie auch sonst oft rückblickende und für das kommende maßgebliche Berichte, sind mit dem umgebenden Prosatext fest verwachsen, weder für sich allein verständlich oder brauchbar, noch für das Verständnis des übrigen zu entbehren.

Die Volksepik unserer Tage bilden die Märchen, die sich z. T. wenigstens in der Kinderwelt den Vorzug des mündlichen Vortrags erhalten haben. Es fragt sich, wie dieser Märchenvortrag stilgerecht und überlieferungsgetreu zu gestalten sei, ob namentlich die Reime und Lieder, die sie in ihrer Prosaerzählung sehr oft mitführen, gesagt oder gesungen werden müßten oder könnten, ob sie gesungen irgendwann oder wo üblich gewesen sind. Diese Fragen lassen sich mit dem größten Maß von Wahrscheinlichkeit bejahen, das sich sowohl aus weit von einander entlegenen Stichproben und ein wenig auch aus der Natur der Sache ergibt.

[1]) l. c., p. 6/7.
[2]) l. c., p. 34/35.

Die Frage, ob die französische Volkskunde etwas der Komposition von Aucassin und Nicolette Ähnliches kenne, wurde zuerst in Schlägers Abhandlung über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen[1]) aufgeworfen und war vorher bereits durch Tiersot[2]) mit der kurzen Anführung von zwei französischen und einem kreolischen Märchen solcher Art beantwortet worden. Sie verdient, auf breiterer Grundlage erörtert zu werden.

Für eines der erstgenannten Märchen, von der singenden Rohrpfeife bietet der deutsche Märchenschatz eine Variante, die Geschichte vom singenden Knochen, welche die Brüder Grimm für ihre Hausmärchen aus Hessen gesammelt haben[3]). Da wird erzählt, daß einmal in einem Lande ein wilder Eber viel Unheil anrichtete und der König dem Retter seine eigene Tochter zur Gemahlin versprach. Zwei Brüder, der eine listig und hochmütig, der jüngere unschuldig und „dumm", begaben sich zur Vernichtung des Ungeheuers in den Wald, den sie der Verabredung gemäß von entgegengesetzten Seiten betraten. Der ältere verweilte sich in einem Wirtshaus bei Trank und Schmaus, derweilen der andere mit einem Spieß, den ein kleines Männlein ihm unterwegs übergeben hatte, das Tier erlegte. Auf dem gemeinsamen Heimweg aber ertränkte der böse Bruder seinen glücklichen Nebenbuhler, nahm das Schwein und erhielt den königlichen Lohn. Nach langen Jahren fand ein Hirt an der Stelle des Verbrechens ein kleines Knöchelchen, machte sich daraus das Mundstück für ein Horn, das aber beim Anblasen von selbst zu singen begann:

---

[1]) Halle 1900, Forschungen zur romanischen Philologie, S.-A., S. 46.

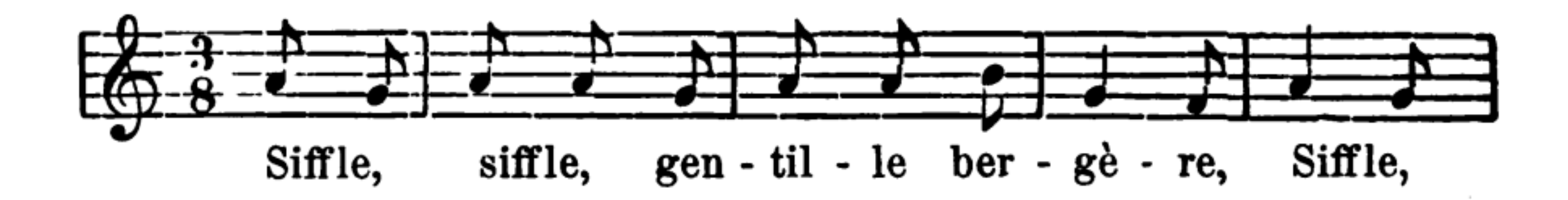
[2]) Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889, S. 513, 515.

[3]) Göttingen 1857. No. 28. Vgl. auch die Grimmschen Anmerkungen dazu.
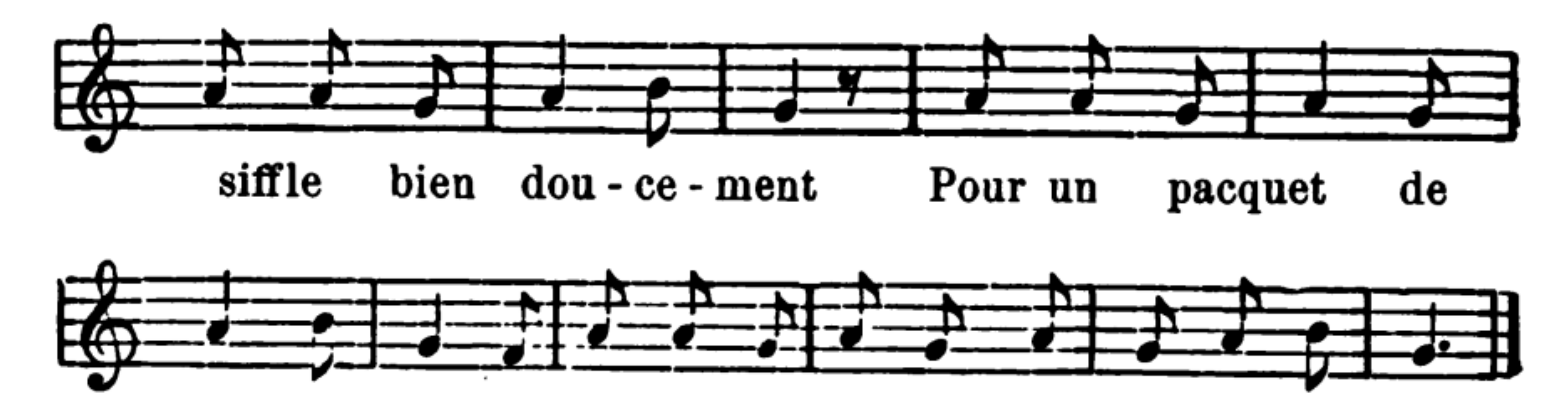
Ach du liebes Hirtelein,
du bläst auf meinem Knöchelein,
mein Bruder hat mich erschlagen,
unter der Brücke begraben,
um das wilde Schwein,
für des Königs Töchterlein.

Der Hirt brachte das wunderliche Hörnchen dem Könige, der es sogleich verstand, nachgraben ließ, bis das Gerippe des Erschlagenen zum Vorschein kam; und der böse Bruder ward in einen Sack genäht und lebendig ersäuft.

Aus der Schweiz, aus altschottischen und färöischen Liedern, aus Polen, Serbien, von den südafrikanischen Betschuanas belegten die Grimmschen Anmerkungen bereits dieselbe Sage in mannigfacher Fassung. Aber von einer Melodie für das Liedchen verlautete nichts, bis Paul Sébillot, der für französische Folklore so viel getan, eine Variante aus der Haute-Bresse[1]) mit einer weiteren wallonischen[2]) feststellen konnte, die überaus schlicht die kurzen Prosaabsätze der Erzählung mit den gesungenen Versen des Anklageliedes mischte. In der ersten der beiden Parallelüberlieferungen sind es Bruder und Schwester, die im Walde beim Beerensammeln in Streit geraten, wobei das Mädchen den jüngeren Bruder erschlägt und vergräbt. Zu Hause erzählt sie, sie wisse nicht, wo er sei. Aber das Grab bedeckt sich bald mit Pflanzen, darunter auch Schilf ist. Eine Hirtin hört das Rohr singen, bricht einen der Halme, um darauf zu pfeifen und hört nun den verräterischen Spruch:



1) Revue des traditions populaires II, 365 ff.
2) Ebd. II, 125.



pain - pru - nel - le J'ai été tué bien mal - heu-reu-se-ment.

Die Hirtin eilt ins Dorf zum Vater, dem das Rohr seinen Spruch ebenfalls vorsingt. Als die schuldige Tochter aber erscheint, erklingt das Liedchen anders:

Siffle, siffle, méchante sœur,
Siffle, siffle, bien doucement
Pour un paquet de painprunelle
Tu m'as tué bien méchantement.

Sébillot wies weitere Parallelen aus Asien, Afrika, Frankreich nach; Musiknoten aber waren nur für das wallonische Märchen zu erhalten, von anderen, in denen das Instrument ebenfalls singt, meint Sébillot, daß die Erzähler, um das Instrument oder den Vogel, der — bei den Bassoutos[1]) — das Verbrechen enthüllt, nachzuahmen, ursprünglich wohl gesungen haben müßten.

Man wird sich diese Ansicht zu eigen machen können für viele andere Fälle noch, in denen die Märchen im erzählenden Texte ihre Reime als Gesang ankündigen oder kennzeichnen. Daß so wenig davon in Schrift und Druck festgehalten worden ist, liegt in der Natur mündlicher Dichtung, aber auch wohl daran, daß dieser Gesang nicht

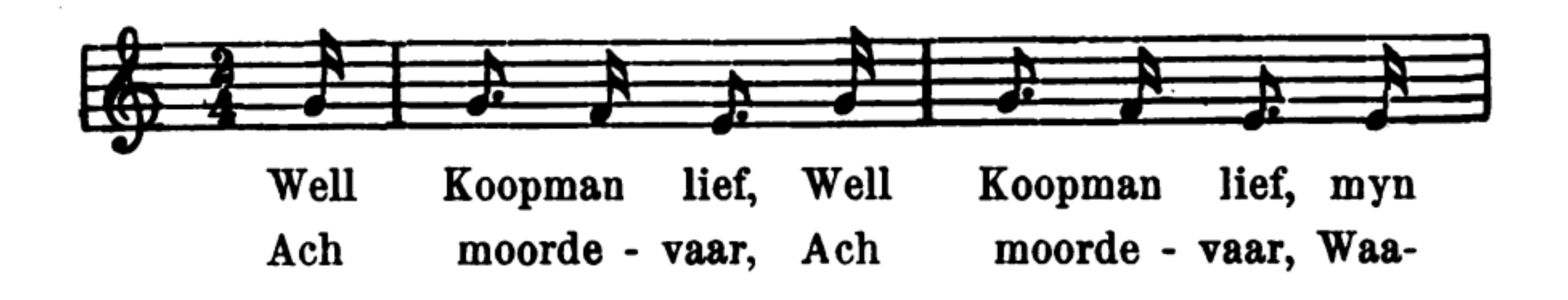
---

[1]) Vgl. E. Jacottet, Contes populaires des Bassoutos. Paris 1895, p. 3: Le petit lièvre. Andere Märchen mit Gesangspartien ebd. p. 55: Masilo et Thakané; p. 187: Koumongvé; p. 233: Mosimondi et Mosimotsané.

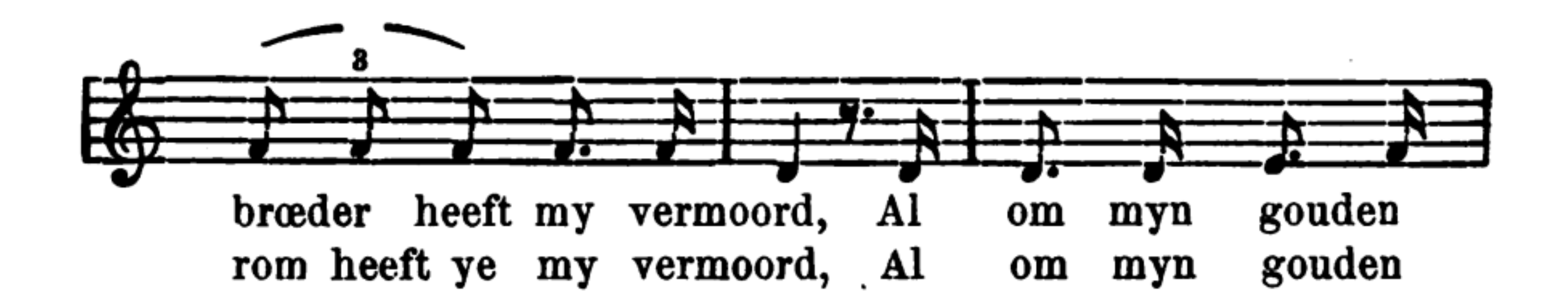
immer auf genauer musikalischer Tradition, auf feststehenden Melodien beruhte, sondern auch auf die Improvisation angewiesen war. In der Tat zeigt ja auch die französische Notation des Pfeifenreims mehr Sprechgesang als entwickelte Melodie, eine hauptsächlich rhythmisch charakterisierte, nur den Umfang einer großen Terz in kleinen Tonschritten durchmessende Weise, die keine besondere musikalische Erfindungs- oder Gedächtnisgabe erfordert. Und eine weitere Bestätigung solcher Auffassung gibt eine lothringische Spielart desselben Märchens — *La feuille de Lampenois* — wo das charakteristische Sprüchlein einfach nach einer populären Chansonmelodie, einem verbreiteten „Timbre“ — *sur l'air du roi Dagobert* — gesungen wird:
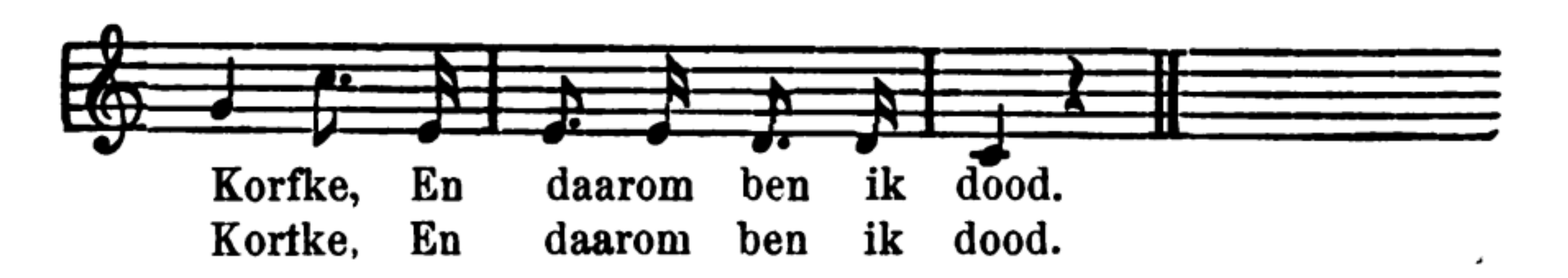
Souffle, souffle, bergère,
Ce n'est pas toi qui m'as tuée
Dans ces grands bois d'Ardenne
Pour avoir la feuille du lampenois.

Rhythmisch lebhafter aber melodisch auch nicht reicher als die Melodie aus der Bresse ist die wallonische, von einer Rose[1]) gesungen.



[1]) Über die weitere Verbreitung und Wandlung des Märchens vom singenden Pfeifchen, Knöchelchen etc. vgl. Cosquin, Contes populaires de la Lorraine, Paris 1886, p. 263ff., wo auch noch andere Märchen mit gesungenen (p. 149) oder gesprochenen (p. 43) Versen stehen, und Revue des traditions populaires V, 179f., sowie IX, 555f.; auch Mélusine I, 423.





Auch hier, wie in den orientalischen Romanerzählungen, sind die Verse nicht bloß ein Schmuck, der fortgetan werden kann, ohne das Wesen der Märchendichtung und den Sinn des Berichteten zu schädigen. Der Umstand, daß diese Reime keine epische Form haben, nicht unmittelbar dem, der die Erzählung vorträgt, sondern einem in ihr agierenden Wesen in den Mund gelegt sind, könnte fürs erste darüber täuschen, aber, abgesehen von der Märchenstimmung, die mit diesen Versen kommt und geht, enthalten sie auch gerade die entscheidenden Wendungen des Vorganges selbst. Das nämliche zeigt sich auch in anderen Fällen, wo die gesungenen Verse nicht nur zum poetischen Kostüm, sondern zum logischen Gerüste des Märchens gehören.

Es gibt beispielsweise zwei sinnverwandte französische Märchen, die beide in verschiedener Einkleidung ein auch weitverbreitetes Motiv, die Erlösung von dämonischen Gewalten, durch ein Lied darstellen. Aus der Auvergne wird erzählt, wie ein junges Mädchen auf nachtdunkler Heide einen Reigen verdammter Seelen trifft, die ruhelos tanzen müssen, bis sie ein Lied zum Lob des Herrn gemacht haben. Es verhilft ihnen nach und nach, bei mehrmaligem Zusammentreffen, dazu, und als glücklich vier Zeilen zustande gekommen sind, erklingt in sauber gesetzter Rondenmelodie

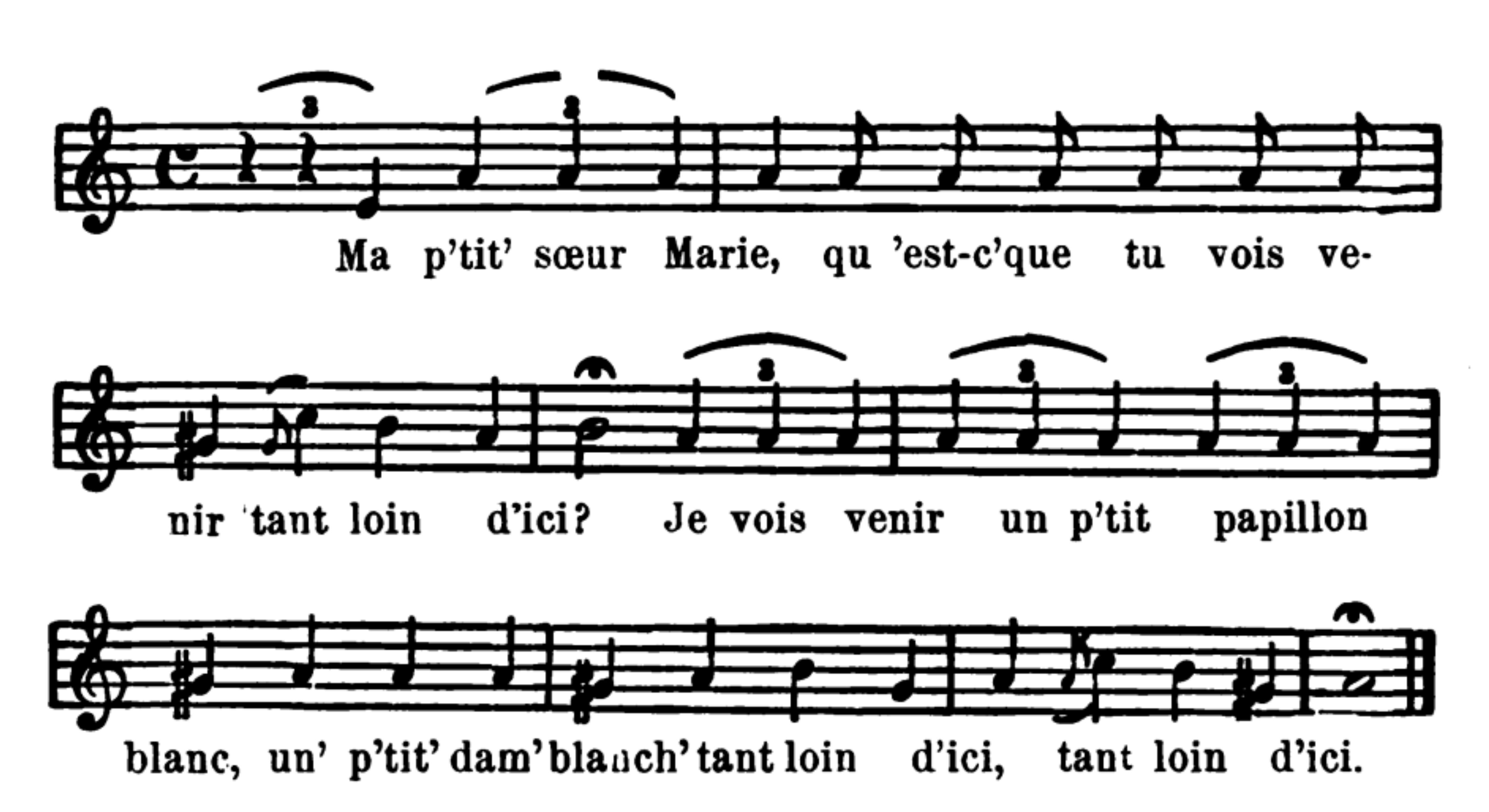
der erlösende Gesang[1]), und märchenhafte Talismane lohnen dem Mädchen dafür. Die Vermutung liegt nahe, daß auch hierfür volksmäßige Tanzliedmelodie entlehnt wurde. Mit einem anderen Thema von dem Wichtelmann oder Dämon, der einem Menschenkinde unter der Bedingung dient, daß es seinen Namen errät, verquickt, erscheint das rettende Lied im Märchen vom Kobold Furti-Furton, im Nordwesten Frankreichs: Ein Mädchen hat von diesem Zwerg einen Zauberstab erhalten, der alle Arbeit besorgt, sie soll bei der Rückgabe nur den Geist mit seinem ihr bekannt gegebenen Namen anreden. Sie vergißt diesen und erfährt ihn erst am Vorabend des verhängnisvollen Termins aus dem Kehrreim eines Liedes, mit dem eine Schar Zwerge sich zum Tanz begleitet[2]). Eine Melodie zu diesem Liede besitzt das Märchen nicht, aber Verse, die hier gleichsam den epischen Kern des Märchens bilden, stehen auch in Varianten, die anderenorts sich finden[3]).

Im Charakter der Melodie dem Pfeifenreim von vorhin verwandt, zeigt sich die Gesangseinlage, die in einer an das Blaubartmärchen erinnernden Geschichte aus dem Nivernais[4]) in mehrfach wiederholten Strophen auftritt. Zwei junge Mädchen sind einem „Scheunendrescher“ in ein Schloß gefolgt, wo er sie einsperrt und ihnen eröffnet, daß sie sterben müßten. In der Not schaut die eine zum Fenster hinaus und kündet singend einen weißen Schmetterling, dann eine weiße Frau an, die in der Ferne nahen, bis schließlich in der äußersten Bedrängnis der Herrgott selbst und die heilige Jungfrau erscheinen, die Mädchen erretten und den Teufel — denn er war der Verführer — in den siedenden Oelkessel

---

[1]) Revue des traditions populaires, III, 585.
[2]) Mélusine, I, 150 f.
[3]) Revue des traditions populaires, II, 31.
[4]) Ebd. III, 435 ff.

werfen, den er seinen Opfern bereitet hatte. Das Gesangsstück ist so komponiert, daß im Gespräch zwischen dem „Manne“ und den Mädchen, diese zu ihm und unter sich singen, jener spricht; und die religiöse Färbung, die der Legende bei alledem gegeben wird, reflektiert die Musik mit ihrem eigentümlich psalmodierenden Melodiegange:
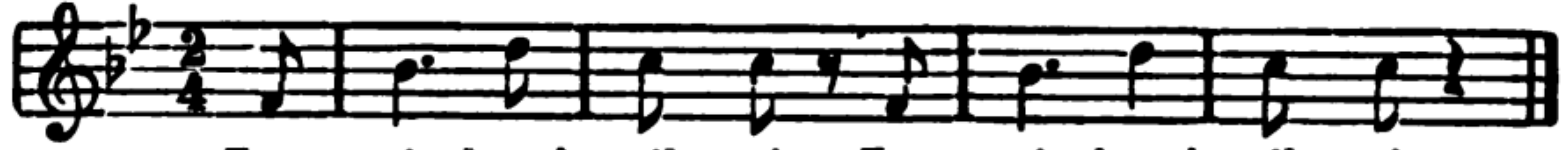


Es ist ein kleines lyrisches Drama, das sich aus dem Märchen heraushebt.

Noch komplizierter ist die Technik in einem auf Haïti aufgelesenen Lügenmärchen[1]) vom tanzenden und singenden Aal, der fliegen wollte, gefangen ward und in der Haft vor großer festlicher Menschengesellschaft singen und tanzen mußte, bis er entwischen konnte. Zwei verschiedene Melodien, eine für die Vögel, die dem Aale etwas von ihren Flügeln geliehen hatten und es, als Gefahr nahte, singend von ihm zurückverlangen, eine andere für die Violine, deren Musik lautmalende Silben als Text untergelegt sind, und zu der das Reptil seine Sprünge und Lieder ausführt, klingen an meh-

[1]) Revue des traditions populaires, I, 106 ff.

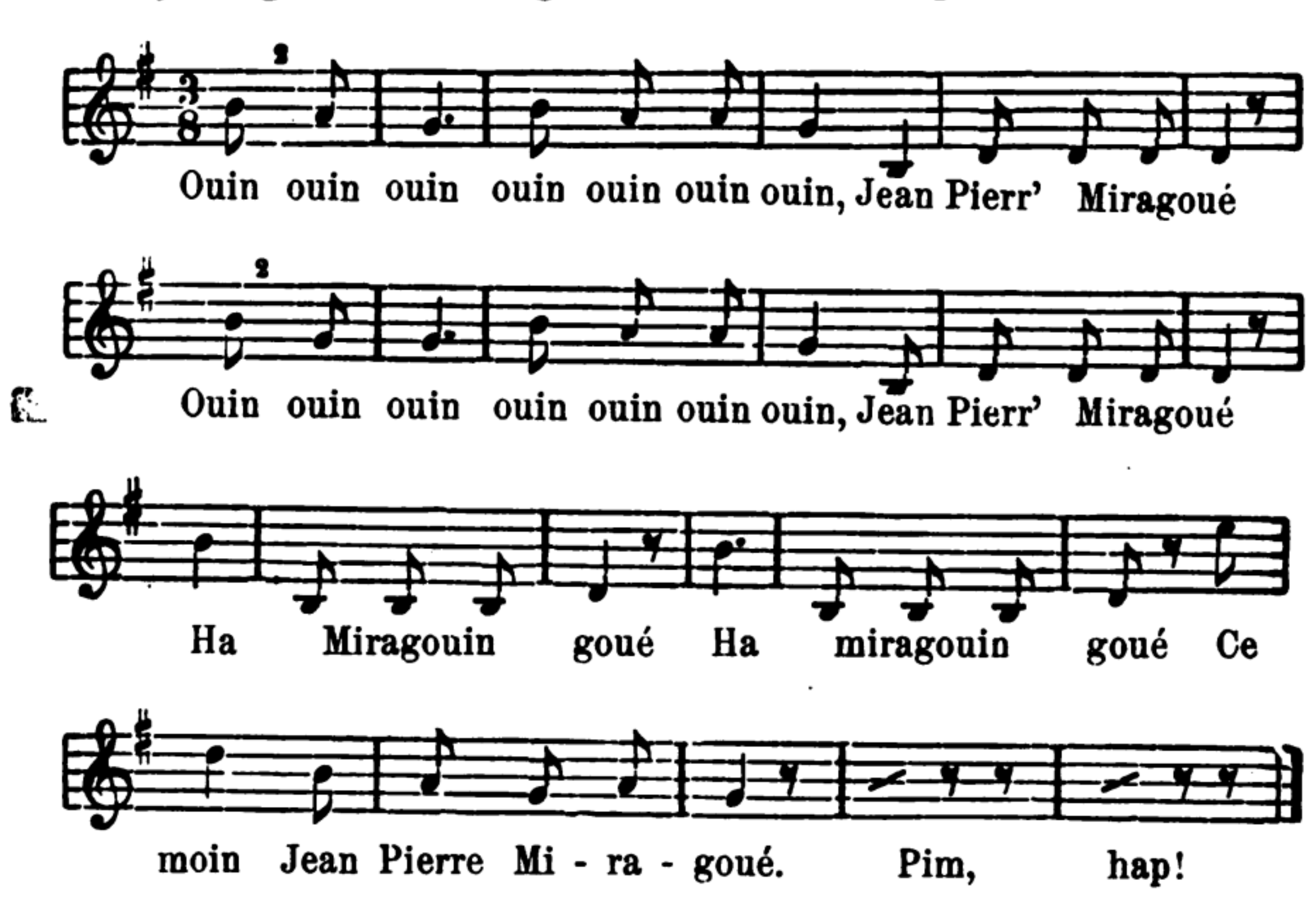
reren Stellen durch die Prosaerzählung. Diese Melodien haben freilich keineswegs einen exotischen Charakter, sondern scheinen vielmehr europäischer, wohl französischer Musik entnommen oder angelehnt zu sein.

Der zuerst auftretende kürzere Gesang



Zan - gni bam' zail moin Zan - gui bam' zail moin
= Anguille, donne-moi mon aile, Anguille, donne-moi mon aile

klingt wie ein ganz modernes Militärsignal. Die Tanzmelodie auch stammt anscheinend nicht aus der Wildnis, sondern aus importierter Variétékunst, d. h. eine an landläufige Motive sich haltende Improvisation hat das musikalische Kleid für die gesanglichen Einlagen des Märchens geschaffen:



Klangimitationen, die Sébillot ursprünglich auch für den Pfeifenreim eines Märchens annahm, sind nicht selten in

dieser Verwendung. So malt u. a. auch ein kreolisches Fabelmärchen[1]), das ein großes Ballfest der Tiere im Urwald schildert, das „Orchester“ mit solchen Versen:

Tig, tig, malinboin
La chelema che tango
Redjoum
La chelema che tango

Neben der Lust an solchen Schall- und Klangbildern hat das Bestreben, den Dialog durch Abwechslung von gesprochener Prosa und gesungenen Versen zu kennzeichnen, offenbar auch hier wie im Liede großen Anteil an dem Wechselstil. Das zeigt sich zuweilen in ganz einfachen, klaren Verhältnissen. Wenn in einer Spielart des Chaperon rouge[2]) der Teufel hinter der kleinen Jeannette herjagt und zu den Wäscherinnen am Fluß gelangt, läßt es sich reimend vernehmen:

Avez-vous vu passer fillette,
Avec un chien barbette [barbet]
Qui la suivette [suivait]?

und die Frauen antworten in Prosa, die auch der Teufel dann in seiner Rede anwendet, aber nicht ohne — das Stück endet bald danach — zuletzt noch einmal sich der poetischen Rede zu nähern:

Lappe, lappe, lappe, ma grande truie
Si tu ne lappe pas tout.
Nous nous noierons tous deux.

Dazu kommt eine dritte Art dieser poetischen Stilisierung: Die Verse, die mehrmals in längeren oder kürzeren Abständen mit dem nämlichen oder nur wenig veränderten Wortlaut erklingen, wirken wie flüssige Kehrreime, wie Leitmotive.

---

[1]) Mélusine, I, 26f.
[2]) Mélusine, IX, 91.

Das trifft für die französichen wie für die deutschen u. a. Volksmärchen zu. Ob es der Gesang eines Vogels[1]) oder der Rohrpfeife oder einer Rose ist, der den Übeltäter der Strafe entgegenführt, der Gesang ist wie ein roter Faden, der im Gewebe der Fabel immer wieder erscheint. An diesen Versen wickelt sich dann gleichsam die Erzählung auf und ab, wie etwa in dem anmutigen Märchen von der schönen Bäckerin und dem Prinzen[2]), dem sie drei Knaben bescheert und endlich als Gemahl angehören kann. Aus dem einfachen Liedchen

Un roi épouserai
Et reine je serai
Et trois boisseaux de sel
Sur son front broierai

erwächst das ganze Märchen. Und die nämliche Rolle spielen die gereimten Wunsch- und Beschwörungsformeln im deutschen Märchen vom Seebutt, im französischen von der weißen Maus,[3]) die das kleine Mädchen, das sie fing, mit Reichtum und hohem Rang belohnt und der Übermütigen wieder alles nehmen mußte

Souris blanche, reine des souris,
Je t'attends par ici

oder die Teufelsrede im französischen Blaubart[4])

Pose, ma belle, Pose, ma belle
Pose ton cou sur la selle

die wie ein Todesruf den angstvoll nach Hilfe auslugenden Mädchen in die Ohren klingt.[5])

---

[1]) Léon Pineau, Les contes populaires de Poitou, Paris 1891, p. 76: Le pigeon bleu.

[2]) Legrand, Contes grecs, Paris 1881.

[3]) Henry Carnoy, Contes français, Paris 1885, p. 145 ff.

[4]) Ebd, p. 157.

[5]) Ebd. Vgl. Les trois filles et les trois chevaliers, p. 203 ff. und die Beschwörungsformel in Les trois souhaits, p. 297 ff. Andere Märchen

Damit ist aber die Grenze der Möglichkeit, eine Regel und Ordnung in dieser Mache festzustellen, anscheinend wohl auch erreicht, uud je mehr diese Manier in die Nähe der literarischen Produktion gerät, desto größer wird die Willkür, und desto mehr verwischen sich die Unterschiede der poetischen Gattungen. Es gibt einen Schwank, unter vielen anderen derselben Art, aus Poitou, in welchem ganz im Fableaustil erzählt wird, wie einem Schweinehändler Hörner aufgesetzt werden: Um zu Hause mit dem Dorfpfarrer schwelgen zu können, schickt das Weib den leichtgläubigen Mann auf den Markt, von wo sein guter Freund, der Fuhrmann, ihn aber im Korbe gut verpackt nach Hause zurückbringt, so daß er Zeuge der leichtfertigen Tafelei wird, bei der auch ein fröhlicher Gesang nach der alten Allelnia-Melodie — *sur l'air de ‚O filii et filiae'* — steigt. Das Stücklein steht auf der Scheide zwischen Erzählung und Kouplet-szene wie viele andere solcher Singsanghistorien auch schon.[1])

Die deutschen Märchen, natürlich auch viel mit Reimen, Sprüchen und Liedchen belebt, bieten keine Beispiele von Melodien; im Texte freilich sind sie bald als gesungen, bald als gesprochen eingeführt und bezeichnet, und die Art ihrer stilistischen Verwendung ist nicht anders, als man sie auch bei anderen Nationen beobachtet. Selten ist es, daß die Er-

---

mit gesungenen oder gesprochenen Versen s. Mélusine I, 91; Revue des traditions populaires, III, 292; V, 179; XIX, 216. Ein albanisches Märchen mit Reimen: le pont du Renard à Dibra steht bei Auguste Dozon, Contes albanais, Paris 1881, p. 255 ff. S. auch Léon Pineau, Contes pop. du Poitou, p. 187 ff; p. 68.

[1]) Pineau, l. c., p. 219 ff. Eine Variante mit einem anderen Liebsten ebd. p. 213 ff. — Eine eigene Lesart von gemischter Vers- und Prosaerzählung aus dem XVI. Jahrhundert: La révolte des passements bei Ed. Fournier, Variétés historiques et littéraires, Paris 1855, T. I, 223—57 und: Le louis d'or (1660) ebd. X, p. 235—257 „un petit roman monétaire".



zählung durch die Verse hindurch geführt wird, wie im Märchen vom Riesen und Schneider[1]), von dem es heißt:

sobald er nur konnte, verließ er seine Werkstatt,
wanderte seinen Weg
über Brücke und Steg
bald da, bald dort,
immer fort und fort.

Als er nun draußen war, erblickte er in der blauen Ferne einen steilen Berg usw.

Häufig aber sind Klangspiele und Naturnachahmungen das Hauptmerkmal und die naive, kindliche Freude daran auch wohl der Anlaß zu Reimsprüchen, wie beim Wolf mit den Wackersteinen im Bauch[2]), oder bei den Taubenreimen im Aschenputtel (Gr. 21), dem Hahnenschrei in Frau Holle (Gr. 24), dem Ziegensprüchlein im Tischchen deck dich (Gr. 36. 130), dem Windliedchen der Gänsemagd (89) usw.; und ebenso stark ist daneben die Dialogführung an dem Wechsel von Vers und Prosa beteiligt. Ein typisches Beispiel ist die Unterhaltung im Glasberge (Gr. 126), bei der die Prinzessin in kurzen Prosasätzen, ihr Quälgeist in Reimversen redet[3]). Die mehrmals nach prosaischen Zwischenräumen wiederholten Verse als Leitmotive zeigen sich auch sehr oft[4]); aber ebenso konkurriert mit alledem eine regellose, nur auf eine ergötzliche Abwechslung hinzielende Vermengung von Vers und Prosa.

Eine merkwürdige Machart zeigt die weit verbreitete Dithmarscher Geschichte von den sieben Grafen.[5]) In der Er-

---

[1]) Grimm, Nr. 183.

[2]) Grimm, Nr. 5; eine französische Version aus dem Elsaß in Rev. des trad. pop. III, 292 f. mit denselben Versen.

[3]) Ähnlich, aber unregelmäßiger bei Grimm Nr. 169; manchmal teilen sich Zwei in die Versrede (Gr. 13).

[4]) Grimm Nr. 11; 12; 19; 40.

[5]) Zeitschrift des Vereins für Volkskunde II (1892).

zählung liegt eine Verbindung von zwei verschiedenen Sagen: Die Befreiung gefangener Kreuzfahrer und eine Keuschheitsprobe vermittelst eines Zauberhemdes sind kombiniert und durch den späteren, ganz modernen Zusatz eines sentimentalen Liedes, das die in der Verkleidung eines pilgernden Spielmanns ihren Gatten suchende Edelfrau singt, nachträglich bereichert worden. Die dreizehn Strophen dieses Gesangs verteilen sich in ungleichen Gruppen und Abständen über die ganze zweite Hälfte der Geschichte.

Ob oder wie dieser Wechselstil im mündlichen Vortrag der Märchen zu realer Geltung gebracht wird oder wurde, ist eine Frage, die von der schweigenden Vergangenheit so wenig beantwortet wird wie von der im naiven Märchen auch fast ganz verstummten Gegenwart. Daß die Verbindung von Wort und Gesang zur Märchentechnik gehört, beweisen die exotischen Proben, in denen für die Reime und Verse unter der Wirkung naiv gehobener Erzählerlust irgend eine Melodie irgendwoher entliehen oder im Augenblick aus dem Stegreif angepaßt wird, um später auch wieder ebenso leicht durch eine andere ersetzt zu werden. Man kann heutzutage noch hören, daß in kindlichem Zuhörerkreise Erzähler oder Erzählerinnen für die Märchenverse einen kunstlosen Gesang improvisieren, ganz spontan aus dem poetischen Anteil heraus, der sie mit der Dichtung und der kindlichen Zuhörerschaft verbindet. Auch andere gelegentliche Zeugnisse treffen damit zusammen, die für den Märchenvortrag zwar nicht den intermittierenden Gesang, aber im allgemeinen eine gehobene Diktion angeben, von der dann der weitere Schritt zur Alternation mit Gesang nicht mehr so groß ist wie von dem Alltagston aus. In der alten Sitten und wohl auch altem Märchenbrauch treulich anhangenden Bretagne konnte Sébillot auf der Suche nach der Geschichte von dem singenden Röhrchen feststellen, daß alle sieben Versionen, die er vorfand, nicht eigentlich gesungen,

aber „deklamiert“ wurden. V. der Leyen erinnerte in seinen Aufsätzen *Zur Entstehung des Märchens*[1]) an eine Stelle aus Goethes Werther: *so daß ich mich jetzt übe, sie* [die Märchen] *unveränderlich in einem singenden Silbenfall an einem Schnürchen weg zu rezitieren* und macht auf die metrischen, alter deutscher Volkskunst entsprechenden Eigentümlichkeiten der Märchenverse aufmerksam. Von modernen Rezitatoren hat freilich Possart (Weihnacht 1908 beispielsweise in Berlin) an einem Märchenabend ganz einfach lediglich die auch sonst übliche Deklamationstechnik, schlichter stilisiert, angewandt, aber in der jüngsten musikalischen Kinderliteratur macht sich die ursprüngliche Technik noch zuweilen bemerkbar: Eine kleine Sammlung von Märchenliedern, die in volksmäßigen Strophen den Inhalt der bekanntesten deutschen Hausmärchen mit einer schlichten, leicht sangbaren Melodie (nebst Klavierbegleitung) vertonen, veröffentlichte Victor Holländer[2]), und deutlich zeigt sich der wie es scheint im Märchen selbst liegende Wechselstil auch in einzelnen Stücken des Neuen deutschen Märchenschatzes der *Woche*[3]), Imitationskunst in altbewährter Form.

In der englischen Volksliteratur lassen sich in vielen Stücken allerlei Eigenheiten beobachten, die ihnen ebenfalls offenkundig den Charakter teils gesagter, teils gesungener Dichtungen geben, oder sie doch zum wenigsten ganz sicher als Gemisch von Prosa und Poesie zeigen. Viele dieser populären Erzählungen sind mit Versen oder Strophen versehen, die eine balladenmäßige Art haben und ursprünglich wohl auch gesungen werden sollten[4]).

---

[1]) Archiv f. d. Stud. d. neuer. Spr. CXVI (1906), p. 289 Anm. 3 (zu Goethe, Hempel 14, 58).

[2]) Globusverlag, Berlin 1906/7.

[3]) 7. Sonderheft, 1905: literarische Märchen mit Verseinlagen.

[4]) Child, English and Scottish popular ballads, Bd. V, Boston 1896—98, p. 201. Auch Hertz verwies auf solche Erzählungen, die

Eines der verbreitetsten Märchen in solchem Genre ist das vom *Red-Etin,* die Geschichte von der Überwindung eines Ungeheuers, mit Anklängen an die antike Sphinxsage[1]). Es gilt da die Erlösung einer Königstochter aus der Gefangenschaft im Schlosse eines Ungetüms Red-Etin, das nur durch die treffende Beantwortung dreier von ihm jedem Gaste gestellter Fragen bewältigt werden kann. Den drei zu diesem Abenteuer berufenen Gesellen wird auf ihrer Wanderung durch die Heide von Hirten je dreimal die Mär von der Entführung der Prinzessin durch Red-Etin in Versen erzählt, gleichsam die Vorgeschichte ihrer Erlebnisse, die auf diese Weise die Eck- und Grundsteine für das Märchengebäude abgeben.

Manche von den bei Chambers mitgeteilten „Ammenmärchen" sind fast ganz, oder zum Teil als Ballade (und zwar mit Gesang) anzusehen; der Vortrag muß so lebendig gewesen sein, wie man es sich auch für eine gute, wirksame Märchenerzählung nur wünschen mag[2]).

„halb Märchen, halb Ballade" (Spielmannsbuch p. 436) waren, unter Heranziehung von Jos. Jacobs, English Fairy Tales, London[3] 1899, p. 117 ff. und 244 ff.; sowie von Jacobs, More English Fairy Tales, London 1894, p. 217.

[1]) Robert Chambers, Fireside Nursery Stories, in Popular Rhymes of Scotland, Edinburgh, 1847, p 238 ff.

[2]) Eine für den Vortrag sehr lehrreiche Sammlung sind auch die Hefte der: Popular Rhymes, Fireside Stories, and Amusements of Scotland. Collected by the author of „Traditions of Edinburgh" Edinburgh, published by William and Robert Chambers, 1841/42. 1842: p. 52 f. 54. Ähnliche Texte enthält ferner: Robert Hunt, Popular Romances of the West of England, London[3] 1881: Das schöne Märchen von The old man of Cury (The mermaids revenge) mit vielen in die Prosaerzählung eingeschobenen gesprochenen (oder gesungenen?) Versen; ebenso in den Gespenstergeschichten (p. 233—248). Auch hier klingen landläufige Reime in die Märchen hinein wie in The Spectre Bridgegroom (vgl. Midsummer superstitious customs, p. 384 f. die Practice of sowing hempseed in midsummer-eve, und p. 236).
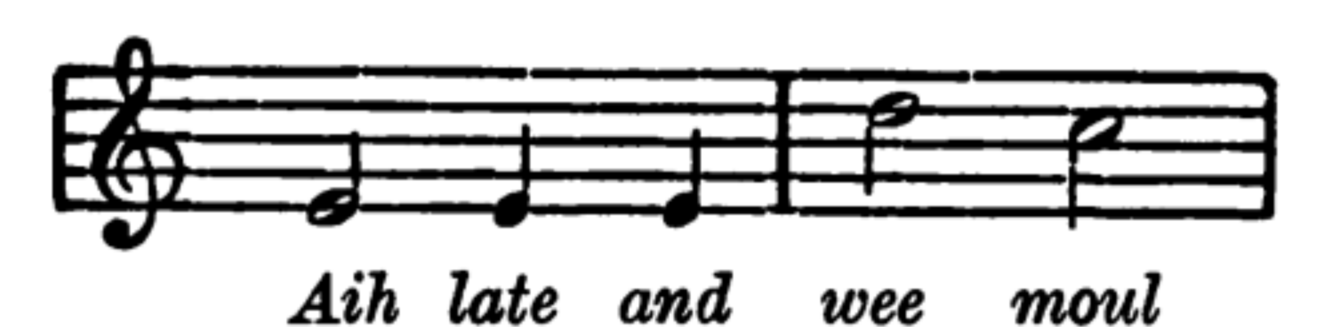
Die zur Hälfte dialogisierte Spukgeschichte[1]) eines grotesk gespenstigen Nachtbesuches von Gevatter Tod ist jedenfalls das eigenartigste Stück dieser Sammlung; es ist bemerkenswert namentlich auch wegen der beigefügten, sehr dramatischen Vortragsanweisungen und Musiknoten, die nur an einer Stelle angegeben sind, aber für alle gleichlautenden Refrainzeilen des zweiten Teiles gelten sollen, und wegen seiner Kompositionsart im ganzen. Der Titel lautet *The strange visitor*, und das wunderliche Nokturno läßt sich, wie die meisten dieser zwanglosen Kunstwerke, schwer nach einer bestimmten Gattung der Volkspoesie etikettieren:

A wife was sitting at her reel ae night;
And aye she sat, and aye she reeled, and aye she wished for company.
In came a pair o' braid braid soles and sat down at the fire-side;
And aye she sat, &c.
In came a pair o' sma' sma' legs, and sat down on the braid braid soles;
And aye she sat, &c.
In came a pair o' muckle muckle knees, and sat down on the sma' sma' legs;
And aye she sat, &c.
In came a pair a' sma' sma' thees, and sat down on the muckle muckle knees;
And aye she sat, &c.
In came a pair o' muckle muckle hips, and sat down on the sma' sma' thees;
And aye she sat, &c.
In came a sma' sma' waist, and sat down on the muckle muckle hips;
And aye she sat, &c.
In came a pair o' braid braid shouthers, and sat down on the sma' sma' waist
And aye she sat, &c.;

---

[1]) l. c. p. 215 ff.

In came a pair o' sma' sma' arms, and sat down on the braid braid shouthers;
And aye she sat, &c.
In came a pair o' muckle muckle hands, and sat down on the sma' sma' arms;
And aye she sat, &c.
In came a sma' sma' neck, and sat down on the braid braid shouthers;
And aye she sat, &c.
In came a great big head, and sat down on the sma' sma' neck.
'What way hae ye sic braid braid feet?' quo' the wife.
'Muckle ganging, muckle ganging' (gruffly).
'What way hae ye sic sma' sma' legs?'
'Aih-h-h!—late—and wee-e-e—moul' (whiningly).



'What way hae ye sic muckle muckle knees?'
'Muckle praying, muckle praying' (piously).
'What way hae ye sic sma' sma' thees?'
'Aih-h-h!—late—and wee-e-e—moul' (whiningly).
'What way hae ye sic big big hips?'
'Muckle sitting, muckle sitting' (gruffly).
'What way hae ye sic a sma' sma' waist?'
'Aih-h-h!—late—and wee-e-e—moul' (whiningly).
'What way hae ye sic braid braid shouthers?'
'Wi' carrying broom, wi' carrying broom' (gruffly).
'What way hae ye sic sma' sma' arms?'
'Aih-h-h!—late—and wee-e-e—moul' (whiningly).
'What way hae ye sic a muckle muckle hands?'
'Threshing wi' an iron flail, threshing wi' an iron flail' (gruffly).
'What way hae ye sic a sma' sma' neck?'
'Aih-h-h!—late—and wee-e-e—moul' (pitifully).
'What way hae ye sic a muckle, muckle head?'
'Muckle wit, muckle wit' (keenly).
'What do you come for?'
'For you!' (At the top of the voice, with a wave of the arm and a stamp of the feet).

Der ganze grauliche Spaß hat zwei deutlich unterschiedene Teile; im ersten baut sich Stück für Stück und Strophe für Strophe das Totengerippe auf, mit einem Kehrreim, der am besten dem Chor zugewiesen werden könnte, im zweiten wird das Epos zum Drama, ein Zwiegespräch, in dem fast alle vorher aufgezählten Einzelheiten des Skeletts durchgenommen werden und: *awaken an undefined awe in the juvenile audience. Thus wrought up, the concluding words come upon them with such effect, as generally to cause a scream of alarm* — versichert überzeugend der Sammler. In diesem Dialog hebt die Rede des Todes sich von dem Gesange und der gesprochenen Rolle des Weibes deutlich ab.

Es sind das alles verschiedene und doch verwandte Möglichkeiten, die sich ebenso schwer ganz von einander trennen, wie insgesamt unter gemeinschaftliche feste Regeln oder Prinzipien vereinigen lassen: Balladen mit Mischung von Prosaerzählung und gesungenen Versen, wie sie im Schottischen vorkommen[1]) — Prosamärchen mit eingestreuten Reimen, Sprüchen, Liedern — und Versdichtungen mit abwechselnd gesungenen und rezitierten Abschnitten. Was Gummere[2]) für die beste Lösung der Frage hält: *Sing and say is the antithesis of throng and artist, a dancing multitude and a reciting „entertainer“* erschöpft alle jene Möglichkeiten und ihre Entstehung noch nicht, so richtig sie die

---

[1]) Motherwell in Minstrelsy, 1827, p. XLVII; Amer. ed. I, 19 ff. und Child, Ballads, II, 225 u. II, 354. Vgl. Gummere, Old English Ballads, Boston, 1894, Introduction, p. LXXIV. Motherwell berichtet: Reciters frequently, when any part of the narrative appears incomplete, supply the defect in prose . . . . I have heard the ancient ballad of „Young Beichan and Susan Pye“ dilated by a story-teller into a tale of very remarkable dimensions—a paragraph of prose, and then a screed of rhyme, alternately given. Vgl. Percy's Reliques, ed. by Wheatley I, XXV.

[2]) s. Anm. 1) l. c. und auch in The beginnings of Poetry, p. 67 ff.

Absonderung der rezitierten von den gesungenen Balladen kennzeichnet. Die zwischen solche Lieder sich einschiebenden Prosaabschnitte waren ebenfalls das Werk des *reciting entertainers*, wie andererseits in den meisten und echtesten Märchen die Reime ältestes poetisches Volksgut sind. In der weiteren literarischen Nachahmung und Verwertung solcher Kompositionsmanier ging das individuelle dichterische Schaffen aber bald den alten, bald auch andere Wege, entweder bekannte Lieder entlehnend, paraphrasierend, verknüpfend, bald emphatisch sich aus der Prosa zu gelegentlicher Dichterrede erhebend. In beiden Fällen kann zutreffen, was Gaston Paris[1]) und bei ähnlichem Gedankengange[2]) Sievers im Sinne hatten: Gehobene Prosa als Vorstufe metrischer Festigung der Ausdrucksformen. Der Wechsel von Prosa und Gesang wiederum kann im letzten Grunde gleichfalls auf einer Differenzierung zwischen Einzelsprechern und Chorsängern, zwischen Dichterindividualität und poetisch erregter Menge in der primitiven Poesie zurückweisen. Die Sprechpartien erscheinen im Liede ja meistens zwischen Kouplet und Kehrreim und usurpieren wohl erst in den weniger ursprünglichen Fällen den Platz des letzteren.

Einen geradezu überwältigenden Reichtum von musikalischen Einlagen zeigen die negro-englischen Märchen aus Jamaica.

Die Sammlung, die von der Folk-Lore-Society[3]) veröffentlicht wurde, ist eines der schlagendsten Zeugnisse für den dop-

[1]) Romania XIII, 617f.

[2]) Sievers, Entstehung der deutschen Reimverse; Paul u. Braune, Beiträge XIII, 135f. Ebenso Norden, Die antike Kunstprosa.

[3]) Jamaican songs and stories: Annancy stories, Sigging sings, ring tunes and dancing tunes, coll. and ed. by Walter Jekyll, with an introduction by Alice Werner and appendices on traces of african melody in Jamaica by C. S. Myers and on english airs and motifs in Jamaica by Lucy E. Broadwood. London 1907. Publications of the Folk-Lore-Society LV, (1904).



pelten Wechselstil des Märchens in Vers und Prosa, Rede und Gesang. Kaum ein paar dieser Stories erscheinen ohne solchen klingenden Schmuck, der aber die wunderlichsten Formen und Anlehnungen, exotische Originalität und moderne Nachahmung zeigt. Die sog. Annancy Stories, Tierfabeln, Schwänke, Märchen, deren Hauptperson Annancy, ein Kobold in Menschengröße ist, und andere Geschichten führen als wesentliches Element diese Lieder oder kleine melodische Phrasen mit, deren Motive teils aus dem musikalischen Volksschatz der Eingeborenen, teils aus dem englischen Repertoire der Kolonisten stammen. Mit diesen einheimischen und englischen Elementen fließen afrikanische zu einer Musik zusammen, die durch lebendige Improvisation dem Volkscharakter „adaptiert" worden ist. Die Sammler versichern, daß diese Liedereinschiebsel beim Vortrag sehr charakteristisch und wirksam herausgearbeitet zu werden pflegen[1]).

Die Verteilung und Bedeutung dieser Lieder im Prosatext ist eine ganz verschiedene. In einigen Stücken (VII. XI. XLV.) machen sie einen wesentlichen Teil des Ganzen aus, halten sich mit der Prosa quantitativ fast im Gleichgewicht, in anderen sind sie nur mehr dekorativ als wesentlich, meistens aber eine inhaltsgemäße Ergänzung. In den Märchen von *King Daniel* verrät ein Papagei durch seinen „Gesang" die Ermordung der Königsbraut, und dieser Gesang, der übrigens auch im Dialog mit den gesprochenen Worten der Übeltäterin abwechselt, wird in sehr lebhafter Melodie gehalten. Eine andere Erzählung von *The three sisters*, die der Lockung der Teufelsschlange widerstehen, beruht auf einem weitverbreiteten Motiv und hat für den ganzen Dialog, für Rede und Gegenrede, Melodien, von denen M. Broadwood vermutet, daß sie alte englische Balladenweisen sind. Eine *William*

---

[1]) Vgl. l. c., p. 139, Anm.

Tell betitelte Story berichtet, daß der mythische Annancy für Wilhelm Tell einen mächtigen Baum durch die Macht seines Gesanges fällte, der auch in zwei Absätzen notiert ist. Am lehrreichsten aber ist die Komposition des *Mr. Bluebeard,* deren Inhalt sich, mit großer Knappheit, der europäischen Fassung, auch der deutschen sehr nahe anschließt und für die ängstliche Zwiesprache zwischen Mrs. Bluebeard und Miss Anne, ihrer „cook" zwei sehr treffend getönte Melodien hat[1]).

Alle diese Melodien nun haben öfter wohl auch beträchtlichen Tonumfang, aber auffällig ist daneben das rhythmische Repetieren desselben Tones, wie man es im singenden Sprechen überall beobachtet, und da, wo keine eigentliche Musik notiert ist, wird gegebenenfalls wie (Nr. XLVIII) in *Annancy and his fish-pot* für ein Sprüchlein

Bery well, you kill Brother Tacoma
Berry well, you kill Brother Tacoma

ein ganz bestimmter Rhythmus

♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪

eingehalten: *in* $^3/_4$ *rhym and he claps his hands in the measure twice in the bar*[2]).

Diese durch die ganze Märchenliteratur verbreitete Technik bezeugen schließlich auch kurdische Sagen, die teils in Prosa, teils in Versen, nachweislich auch mit gesungenen Versen auftreten[3]).

In der modernen nur geschriebenen und gelesenen Erzählungsliteratur haben Roman und Novellendichter die Aus-

---

[1]) Vgl. o. S. 94f.

[2]) l. c. p. 146, Anm. Vgl. auch die merkwürdig primitive Notation p. 110.

[3]) Bagrat Chalatianz, Kurdische Sagen: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 1906, Bd. XVI, p. 35, Anm. 1 und p. 39.

schmückung ihrer Prosa durch eingestreute Verse keineswegs immer verschmäht und mit mehr oder weniger Kunst öfter angewendet. Die literarische Mode schwankte dabei vielfach nach Maßgabe des Zeitgeschmacks und einzelner Schriftsteller. Eine zusammenhängende Übersicht dieser Erscheinungen würde manchen weiteren lehrreichen Zusammenhang zwischen der Prosaerzählung und der Lyrik aufdecken. Die Reihe dieser Werke eröffnet unter den berühmten französischen Romanen Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*, das groteske Denkmal der französischen Renaissance; im siebzehnten Jahrhundert steht allen voran die *Astrée*. Auch eine Schwäche von Perraults *Contes de ma mère l'Oye* ist es, daß sie auf den herkömmlichen Märchenschmuck, auf alles Spruch- und Reimwerk verzichtet und dafür nur die steifen, langweiligen *Moralités* in gereimten Vers libres am Schluß jeder Erzählung erhalten haben. Das achtzehnte Jahrhundert ist noch sparsamer, das neunzehnte wieder reichlicher auf lyrisches Zierwerk in der Erzählung bedacht. Freilich, die auffallende Vorliebe der deutschen Romantiker für poetische Einlagen im Roman, wie sie beispielsweise in Tiecks *Sternbald* hervortritt, hat die französische Literatur, auch unter den Romantikern, nie bekundet. So künstlerisch vollendete Originalpoesie, wie sie Goethes *Wilhelm Meister* oder Eichendorffs Romane enthalten, vermag sie nirgends aufzuweisen. Aber es gibt eine ganze Reihe von literarisch hochstehenden wie von populär unterhaltenden Romanen und Novellen in Frankreich, die in fein pointierter oder in stimmungsvoller Weise Lieder oder Liederzitate in die Erzählung verweben. Sehr gut verstand sich Alphonse Daudet auf diese Kunst, von der er in seinen *Lettres de mon moulin* manche hübsche Probe[1]) gibt. Namentlich seinem *Révérend Père Gaucher* würde der wirksamste Zug seines Humors ver-

[1]) Les deux auberges — Les douaniers — L'Elixir du Révérend Père Gaucher — auch Premier voyage, premier mensonge, V; u. a.

loren gehen, wenn ihm der lustige Saufkantus fehlte, den er plötzlich zum Entsetzen der Confratres unter dem Ave verum und später, ungestört, in seinem Liqueurlaboratorium anstimmt. Auch Musset liebt solche Einlagen (Ossianzitat in *Frédéric et Bernerette*, ein Sonett im *Fils du Titien*, Refrains in *Pierre et Camille*, sein bekanntes Lied in *Mimi Pinson*) auch sehr. Theuriet verstreut gern Volksliederverse in seine Provinz-Erzählungen, reichlicher, als es die Georges Sand schon in ihren Bauerromanen getan hatte, Zola verarbeitet in *Lourdes* den Gesang der Grottenpilger in großem symbolischem Stil, verfährt auch sonst gern auf diese Manier mit Gesangsmotiven. Und mit impressionistischer Kunst weiß Pierre Loti in den Islandfischern Verse aus alten Volks- und Matrosenliedern anzubringen. Selbst die tiefer stehende Romanliteratur wendet dergleichen an: Eugène Sue beispielsweise hat seinen exotischen und Seeromanen eine Menge französischer Chansons mitgegeben usw. usw. Auch das stumme Lesewerk hat also die alte Mischkunst der Erzählung nicht vernichten können.

Wechselstil im Drama.

Diejenige Dichtungsart, welche die größte Mannigfaltigkeit im Inhalt und Ausdruck ermöglicht, ist das Drama, die einzige Kunst, die Auge und Ohr zugleich beschäftigt und ergötzt, wenn sie in der ihr natürlichsten Mitteilungsform, durch das Schauspiel, weitergegeben wird. Unter den poetischen Gattungen ist die Theaterdichtung die vollkommenste für die künstlerisch gereifte Menschheit, und in der unklaren Kunstphilosophie, die V. Hugo in seinem Cromwellprolog auseinandersetzte, war dies der unanfechtbare Kern seiner Theorie. In der Wahl und demnach in der Gestaltung des Stoffes sind dem Drama weitere Grenzen gesteckt, als jeder anderen Art von Dichtung, und der lebendige Laut, dessen es sich bedienen muß oder soll, ist der wichtigste Maßstab und Prüfstein für die sprachliche Kunst der Vergangenheit, für alle ihre Möglichkeiten in Gegenwart und Zukunft geworden.

Singen und Sagen auf der Bühne haben von jeher miteinander gewetteifert, und die generelle Scheidung, die sich mit der Trennung von Drama und Oper vollzog, ist keine endgiltige gewesen und immer wieder durch neue Kompromisse, Theorien, Probleme und Spekulationen in Frage gestellt und verwischt worden. Vers- wie Prosadramen mit lyrischen oder musikalischen Einlagen, Opern mit Sprechszenen sind die gewöhnlichsten Ausnahmen des erstrebten Einheitsstils.



Wie überall ist auch in Frankreich das Drama aus lyrischer Umgebung erwachsen. Kirchensang und Orgelklang tönten durch das geistliche Schauspiel des Mittelalters, daneben entsprang aus dem dialogisch gesungenen Volkslied eine kräftige Quelle dramatischer Poesie, und das französische Drama hat diese lyrische Eigenart, die seine Vorstufen kennzeichnet, niemals ganz verleugnen können. Das moderne Versdrama, das nach Aufgabe der verschiedenartigen, oft sehr schwierigen und komplizierten Strophenformen der mittelalterlichen Schauspiele, der Mysterien wie der Farcen, nur die Reimpaare behielt, für besondere Gelegenheiten die Vers libres anwandte, im Singspiel die Rondeaux mit großer Virtuosität pflegte, hat sich in diesem ursprünglich doch lyrischen Kostüm gegen die Prosa erfolgreich behaupten können und im ernsten Genre eine sicherere Stellung als selbst das deutsche Jambenschauspiel behalten.

Die ältesten auf galloromanischem Literaturboden entstandenen lateinischen und französischen Theaterspiele sind mit Gesängen versehen gewesen. Aus den gelegentlichen, auch für unsere Gewohnheiten zuweilen sehr ausführlichen Spielanweisungen erfährt man, daß und wie der Chorgesang angestimmt wurde, und vieles davon hat sich, wenn auch mehr und mehr in weltlichem Sinne gewandelt, jahrhundertelang erhalten. Die lateinischen Spiele des Hilarius im zwölften Jahrhundert haben mit dem zum Schluß geforderten Tedeum beispielsweise einen Brauch gepflegt, der seine modernste Nachfolge in dem Schluß-Vaudeville erhielt, das in den Singspielen der Forains und der Italiener in der Regel am Ende vorgetragen wurde. Ob Weihnachtsgesänge, Tedeum oder Magnificat, wie noch bei Bodel, Rustebuef, Arnoul Greban u. a., ob Sirventes, wie in den Marienmirakeln, oder travestierte Litanei, wie in den Farcen und Sotties, oder Kouplets, wie schon in dem ältesten Narrenspiel von

den *Trois Galants*, es ist im Grunde genommen immer derselbe Sinn in diesen Varianten: die dem Theater von Haus aus eingepflanzte Neigung zum Wechselstil und besonders zur Musik.

In den ältesten Theaterstücken des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts sind Umfang, Bedeutung, Verteilung und Gestalt der Gesangspartien sehr verschieden. Sie kommen vielfach in der sprachlichen und metrischen Form schon zu besonderem Ausdruck; organische Entwickelungserscheinungen und literarische Überlegung, die für jene Jugendzeit des altfranzösischen Theaters nicht gering anzuschlagen ist, wirken dabei neben- und gegeneinander. Die kirchliche Kultussprache vor allem scheint in den lateinischen Bühnendichtungen den Gesang festgehalten zu haben, wie in den Daniel-, Lazarus-, Nikolausspielen des Hilarius neben ihren kleinen französischen Refraineinlagen, und in den Mystères der Passionsbrüder. Im französischen Adamsmysterium treten die lateinischen Chorgesänge schon in die Zwischenakte oder Spielpausen vor dem sonst gesprochenen Texte zurück. Der spezifische Bühnenvers des altfranzösischen Theaters, der gepaarte Achtsilbner, mit noch kürzeren Versen aus vier Silben, aber scheint wiederum den Sprechvortrag bevorzugt und ausgebildet zu haben[1]).

Bestimmte Gesetze für diesen Wechselstil lassen sich aus dem regellosen mittelalterlichen Theater nicht entnehmen. Die Prosa, die ursprünglich der Verssprache in den kirchlichen Spielen voraufgegangen war, erscheint später ganz vereinzelt, wie in dem Kaiseredikt der großen *Passion d'Arras*, wenn man von den, den Journées voraufgeschickten Predigten absehen muß. Die Instrumentalmusik hatte auf der Mysterienbühne ihren festen Platz in den Paradieskulissen, die Musik

[1]) Vgl. auch Suchier, Geschichte d. franz. Lit., p. 280 über das Theophilusspiel.

der Spielleute, Menestriers, ist zum Schluß der Mirakel oft obligat (z. B. im *Roi Thierry* und im *Griseldisspiel*), und ein moderneres, der Renaissance schon nahestehendes Drama, die *Istoire de la Destruction de Troie*, benutzt Musikeinlagen als Surrogat für das stilgemäß aufgegebene Paradies und seinen Engelchor.

Hatte die literarische Kultur in dem ernsten Drama den ihm angemessenen Gesang allmählich eingeschänkt und unterdrückt, so drang ein anderer kräftiger Strom musikalischer Poesie aus dem Volke von Neuem auf die schon verweltlichte Bühne, um hier nicht nur zur Ausschmückung, sondern zu organischem Kunstwerk zu gedeihen. Sowohl in der Pastourellen-Komödie von *Robin et Marion*, als auch in den Farcen, die gelegentlich Chansoneinlagen oder Zitate im Texte mitführen, sind die Gesangstellen nicht immer nur entbehrliche, für den Zusammenhang und Charakter des Ganzen unwesentliche Zusätze, sondern sehr oft mit der Umgebung logisch verwachsene Teile, Schlagworte mit typischem oder euphemistischem Sinn, wie später auf der viel jüngeren Singspielbühne. Der Gesang auf dem Theater gewann zweifellos von jener populären Seite her neue Auffrischung, und der allgemeine Geschmack, der Theatersinn des Publikums kam dem entgegen. Den jüngeren Mysterien verliehen die lyrischen, gesprochenen oder gesungenen Einlagen besondere Anziehungskraft, und auch die Moralités profitierten von den eingestreuten Kouplets für ihren Erfolg und Beifall beträchtlich.

Die literarische Zucht der klassischen Literaturperiode brachte die Scheidung des musikalischen und poetischen Dramas; aber ohne daß beide Gebiete nun streng von einander getrennt gehalten werden konnten. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts war das Drama durch die *Comédiens français du roi* (seit 1680), und die Oper, die *tragédie lyrique*, durch die *Académie royale de musique* (seit 1673) monopolisiert.

Auf dem Zwischengebiet aber entwickelte sich das fruchtbarste Genre, das Singspiel der Italiens und ihrer Nachfolger, der Jahrmarkt-Komödianten, d. h. die *opéra comique*, deren nominelle Begründung noch in die letzte Regierungszeit Ludwigs XIV, ins Jahr 1713, fällt.

Das Theater war hauptsächlichste Pflanzstätte des klassischen Literaturgeistes; es zeigt in dieser Zeit neben allen anderen poetischen Gattungen die lebendigste und vollkommendste, aber auch eine verwirrend vielseitige und mannigfaltige Gestalt. Die hervorragendsten Repräsentanten dieser und der unmittelbar nachfolgenden Entwickelung bis zum romantischen Theater: Molière, Racine, Rousseau, Beaumarchais, Vigny, Musset, Rostand weisen jeder auf seine Art und doch in bemerkenswerter Übereinstimmung den wesentlichen Zug des französischen Theaters, die Neigung zum Lyrischen und zur musikdramatischen Stilmischung auf. Und andererseits ist deutlich zu erkennen, daß auch diesmal wieder das auffrischende und produktivste Element volksmäßig ist: Aus der Sing-Komödie der Jahrmarktsspieler erwächst nicht nur die Buffo-Oper, sondern auch das moderne Vaudeville und sein jüngster Erbe, die moderne Gesellschaftskomödie.

In der ganzen Theatertradition war der Bruch zwischen Mittelalter und Renaissance nicht größer als der etwa hundert Jahre später erfolgte zwischen Renaissance und Klassizismus. Der papierne Bühnenstil der Renaissance war ein recht unfruchtbares Entwickelungsmoment; ihm fehlte das Theaterblut, das zum Leben auf der offenen Szene, zum klingenden Wort gehört. Auch die Ausdrucksformen verarmten in diesem Drama; die Chorpartien blieben charakterlose Glossierungen oder äußerliche, z. T. noch unbrauchbare Schranken zur Abteilung von Akten oder Szenen[1]).

[1]) Vgl. dazu Eugene Rigal, De Jodelle à Molière. Tragédie, Comédie, Tragi-Comédie. Paris 1911, p. 41, 43, 58, 70, 89, 96, 144 etc.



Racines berühmte Tragödienchöre in *Esther* und *Athalie* haben damit nichts zu schaffen, weder historisch, noch theoretisch, noch vor allem hinsichtlich der Kunst, ihres Sinnes, ihrer Absichten und ihrer szenischen Wirkungen. Die schulmeisterliche Anregung aus den Pensionatskreisen von St. Cyr, aus der diese Meisterstücke hervorgingen, ist bekannt; bedeutsam ist allein, was der Dichter selbst über die Komposition sagte: *Elles me firent l'honneur de me communiquer leur dessein, et même de me demander si je ne pourrais pas faire, sur quelque sujet de piété et de morale, une espèce de poème où le chant fût mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive et moins capable d'ennuyer. . . . J'entrepris donc la chose, et je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutois en quelque sorte un dessein qui m'avoit souvent passé dans l'esprit, qui etoit de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employoient à chanter les louanges de leurs fausses diivinités*[1]). Viel schwerer als die Beziehung auf die griechische Tragödie wiegt in diesen Worten die ästhetische Genugtuung, die der Dichter in seinem künstlerischen Gewissen auch über den ethischen Wert seines Vorhabens empfindet. Der tragische Chor ist für ihn nicht allein eine Frage der sprachlichen Technik, der äußeren Stilform, sondern zugleich im Sinne einer höheren Poetik abhängig von dem, für die Griechen mythischen, für ihn und seine Zeit religiösen Empfinden. Daß Racines Frauen-, Priester- und Levitenchöre sich nicht nur im Einklang mit diesem religiösen Wesen befinden, sondern außerdem auch

[1]) Œuvres, p. p. Mesnard, I. III, Préface zur Esther, p. 455.

im engsten logischen Zusammenhang mit der dramatischen Handlung realistisch begründet sind, macht sie zu vollkommenen Mustern ihrer Art und sichert auch der Form, trotz ihres zwischen Gesang und Rede wechselnden Stils, die poetische Einheitlichkeit[1]).

Zwei Forderungen der Bühnenwahrheit, nämlich die überzeugende Ideenverbindung zwischen dem Inhalt der gesprochenen und gesungenen Verse, sowie der melodramatischen Zwischenmusik, und ein harmonischer Ausgleich des Klanges der poetischen und der musikalischen Vortragsstücke müssen erfüllt werden, wenn der Gesamteindruck poetisch wahr sein soll. Die Musik zur Athalie, die vielfach mit Originalkompositionen und selbst Entlehnungen aus der Oper gewechselt hat[2]), erhält ihre wichtigste Rolle im dritten Akte, in der großen Szene des Hohenpriesters, wenn nach den Chören das Orchester die Rede Joads akkompagniert[3]). Den Eindruck auf französisches Gehör gibt Faguet im Anschluß an eine der seitdem selten gewordenen Athalieaufführung mit den Mendelssohnschen Chören, die dem Wesen der Racineschen Tragödie nicht entsprechen, wieder, indem er die richtige Auffassung zugrunde legt: *Joad parle, déclame, s'il vous voulez, chante, mais dans le sens littéraire du mot. Il ne musique pas. . . . Il parle melodieusement, voilà tout, et la musique seulement l'accompagne, le soutient, le double, court en grondant ou en gémissant sous sa voix, sans la couvrir. L'effet est très grand à mon sens et à mes sens, du moins, et le mouvement de la pièce, qui est une pièce*

---

1) Vgl. Alexander Elster, Musik im Schauspiel, Xenien, Jahrgang 1908, No. 7, p. 15 ff.

2) S. darüber die Notice zur Athalie, l. c., p. 571 ff.

3) Melodramatisch im Sinne Rousseaus, d. h. Wechsel zwischen Instrumentalmusik und Deklamation, findet sich einmal nur im Prolog der Esther. Vgl. Istel, Schauspielmusik, im Literarischen Echo, IX (1907), 17, p. 1284 f.

dramatique, on semble l'oublier n'est pas ralenti ... Voilà à peu près ce me semble ce que rêvait Racine lui-même[1]). Das ist unsere moderne melodramatische Rezitation, eine Vermittelung zwischen Vokalmusik und Sprechdeklamation. Die Klangdifferenzierung zwischen Gesang und Rede ist durch diese melodramatische Behandlung auf ein Mindestmaß verringert. Es ist interessant, mit diesem Urteil zusammenhalten, was Rousseau über solchen Stil meinte: ... *parler et chanter alternativement, comme on fait ici dans les opéra-comiques, c'est s'énoncer successivement dans deux langues différentes; ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson*[2]).

Eine lehrreiche Meinungsverschiedenheit zwischen Literat und Musiker, bei der man diesem das feinere Gefühl und richtigere Urteil zuerkennen muß, obwohl er Unrecht behielt.

Stärker wirkt natürlich der Abstand der beiden Vortragsarten da, wo Gesang und Deklamation unmittelbar hinter einander stehen. Aber dieser Klangausgleich braucht der ursprünglichen Idee des Chors entsprechend eigentlich kein vollkommener zu sein. Der Chor ist von Haus aus ein die dramatische Handlung retardierendes Element, stellt sich ihm störend entgegen, ist etwas wie die verkörperte Teilnahme des Zuschauers, die sich räsonnierend in die fingierten

---

[1]) Em. Faguet, Notes sur le théâtre contemporain (1888). Paris 1889, p. 298.

[2]) Observations sur l'Alceste de Gluck. Vgl. dazu auch Fr. Nietzsche, Bd. XIII (3. Abt. II) der Werke (Philologica): Unveröffentlichtes zur Literaturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik (Her. v. Crusius), Leipzig 1912, p. 9: „Auch unsere besten dramatischen Sänger sprechen mitunter ein entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus .... es wirkt wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere". Sein empfehlendes Beispiel entnimmt er der Fidelio-Darstellung der Schröder-Devrient.

Verhältnisse drängt, sie umschreitend und betrachtend. Das mochte auch in der griechischen Tragödie, deren musikalische Verhältnisse zwischen Rede und Gesang eine uns unbekannte Vermittelung ergeben haben können, ebenso sein.

Immer ist der Racinesche Tragödienchor noch poetisch wahrer als Schillers Chöre in der Braut von Messina, die die poetische Illusion hindern, weil sie im Sprechchor unwahrscheinlich sind, und auch auf den Gesang kein der Wirklichkeit entnommenes Recht haben. Und die Idee des Fatums ist unter dem Gesichtspunkt des exklusiven Graciesmus ein „Popanz", ohne mythische oder religiöse Gewalt. Aber für die Massendarstellung im Drama bietet der Chor immer die beste Möglichkeit des poetischen Ausdrucks. Die im polyphon und sprachmelodisch abgestimmten Sprechton rezitierten Chöre der Braut von Messina, wie sie unter der Regie Reinhardts ausgeführt werden, können es mit dem unter derselben Leitung arrangierten Geschrei der naturalistischen Coriolanszenen immer noch aufnehmen.

Viel zwangloser und freier als Racine in der Tragödie komponierte Molière in dem leichter beweglichen Geiste des Lustspiels. Er fand sich schwer und langsam in den Einheitsstil seiner großen Alexandrinerkomödien, es zog ihn in die Geleise des Singspiels, wo Gesang und Rede, Prosa und Vers sich anmutig vereinen ließen. Es ist so erquicklich an ihm, daß seine Natürlichkeit und die populären Theatererfahrungen seiner Wanderjahre alle akademische Steifheit auch in seinen mit höherer Kunst gestalteten Werken ihrem Inhalt und Ausdruck fernhalten. Gesang und Tanz bringen selbst in seine die Tragik streifenden Thesen und Possen eine überlegene Heiterkeit. In der tollen Formenmischung von gesprochener Prosa und Poesie, von gesungenen Vers libres und Alexandrinern erhebt sich die launig spielende Phantasie auch zu hohen und schönen Gedanken.

Die belustigend stupiden Belehrungen, die sein Maître de philosophie dem Bourgeois gentilhomme (II, 6) über die Elemente der Phonetik, wie man heute sagen müßte, und des Stils gibt, gehören zu dem komischen Bestand der *Mots qui restent*, sind bei Meistern der französischen Deklamation, Theoretikern und Historikern der poetischen Technik sprichwörtlich geworden: *Tout ce qui n'est pas prose, est vers, et tout ce qui n'est point vers, est prose*[1]). Mit Künstlerhumor bespöttelt er ein Stilproblem, über das er selbst, wie andere vor und nach ihm, ernsthaft nachgedacht haben. Nicht nur der *Sicilien*, sondern fast alle Prosatexte Molières[2]) weisen reimlose Vers libres auf, rhythmische Zwischenstufen, mit denen die modernsten Dichter in ihrer Technik schon ganz systematisch rechnen.

Die eigentliche und fruchtbarste Pflegestätte des theatralischen Wechselstils vom siebzehnten Jahrhundert bis zu Scribe und weiter war das Vaudeville. Die Technik in der inhaltlichen Verknüpfung der heterogenen Bestandteile, des Prosadialogs mit den gesungenen Kouplets war bei den glänzendsten Vertretern des älteren Genres Favart und Vadé sehr verschieden, nach Quantität wie nach Qualität. Bei Favart überwiegen die Kouplets die gesprochenen Prosa- oder Versstellen und beherrschen demnach auch die Entwickelung der Handlung, sind also weit entfernt von der Nebenrolle bloßer Schmuckstücke. Auch Vadé drängte die Prosa zugunsten der nicht immer gesungenen, sondern oft auch nur gesprochenen Kouplets zurück[3]). Aber Gesetze

---

1) Vgl. u. a. André Beaunier, La Poésie nouvelle, Paris 1902, p. 44. Frères Coquelin, L'art de dire le monologue, Paris 1896, p. 15.

2) Man vergl. die Zusammenstellung rhythmischer Prosa von Molière u. a. bei Eugène Rigal, Molière, Paris 1908, Tome II, p. 101 ff.; über Gesang im Lustspiel Font, Favart, Chap. III: Molière et l'opéra comique, p. 22 ff. Gummere, The beginnings of poetry, p. 60 f.

3) Vgl. Max Müller, Jean-Joseph Vadé und das Vaudeville, Diss. Greifswald 1911, p. 134. Auch Font, p. 231 ff.

gab es kaum dafür. War das Kouplet auch vorwiegend zur Ausmalung oder Charakterisierung einer Stimmung verwendbar, so gab es dem Dialog ebenso oft auch sinngemäße Pointen, unter Umständen selbst für die Akte Anstoß oder Erläuterung.

Was den Klangeffekt, die Verschiedenheit der Lautbilder in solchem Zusammenhang angeht, so entschied darüber weniger die Theorie als der den Erfolg berechnende Bühnensinn der Dichter. An Beifall hat es bekanntlich dem Genre nie gefehlt, selbst die Marionettentheater auf den Jahrmärkten nahmen den Vaudevillestil an und legten Lieder in ihre Spiele ein[1]), und im niedrigsten Variété noch bewährt der Wechsel von Prosa und Gesang seinen merkwürdigen Reiz. Er beruht auch da, wo eine feinere realistische Begründung des eingeschalteten Gesanges fehlt, auf dem natürlichen Wohlgefallen an der höheren, durch musikalischen Klang bereicherten rhythmischen Form, durch die auch die frivolen Pikanterien des Alltags den Adel der Kunst vorübergehend gewinnen. Daß dieser Wechselstil im Lustspiel auch zum Weltruhm beitragen kann, beweisen die Figaro-Komödien Beaumarchais, von denen die erste wenigstens, der *Barbier* ihre Herkunft aus der Buffo-Oper durch ihre Lieder, an denen jede Rolle ihren Anteil erhält, deutlich verrät.

Unter den Romantikern sind es auch die beiden besten Dramatiker, de Vigny und Musset, die in der Theorie wie in der Praxis sich mit dem Wechselstil auseinandersetzten. Vigny äußerte sich in dem Nachwort zur Première seiner Othelloübersetzung, der er Jagos Trinkkouplet (II, 11) und Desdemonas Weiden(Sykomoren)-Lied (IV, 15) mitgab, nicht hierzu unmittelbar, sondern über die Verssprache im allgemeinen. Er hat eine durchaus musikalische Auffassung von Prosa, von Blank- und Reimversen, die er wie drei Oktaven ansieht, die im Englischen harmonisch zusammenstimmen, im

[1]) Vgl. Font, l. c., p. 10.

Französischen nicht. Dafür aber sieht er im französischen Alexandriner ein Instrument von mannigfachen Kräften, von einer Elastizität, die es erlaubt, ihn vom *Récitatif* bis zum *Chant*, von der familiärsten Ungezwungenheit bis zum höchsten Schwung der Leidenschaft zu dehnen[1]. Auf dem Theater, das Vigny mit einer hundertstimmigen Orgel vergleicht, und auch sonst ist ihm der Vers eine Art Gesang: *tout homme qui dit bien ses vers les chante, en quelque sorte*[2]. So war der wirkliche Gesang zwischen seinen rezitierten Alexandrinern nur gleichsam die nächsthöhere rhythmische Ordnung für ihn.

Dasselbe wie Vigny wollte offenbar auch Baron Grimm schon sagen, als er die Vaudevilles verurteilte: *l'usage barbare adopté dans ce nouveau genre de l'opéra-comique, de passer alternativement du dialogue et de la déclamation ordinaire au chant, et du chant au dialogue. Le bon goût veut qu'il y ait une déclamation intermédiaire entre le chant et le discours ordinaire*[3]. Das ist die zweite „Oktave" Vignys.

Alfred de Musset, in seiner Prosa selbst auf schönen Rhythmus bedacht, hat auch seine Bühnendichtungen mit Lyrik förmlich durchtränkt. *La Coupe et les Lèvres* enthält Jäger-, Mönchs- und Soldatenchöre, auch Einzelgesänge, *A quoi rèvent les jeunes filles* das oft komponierte Ninonlied (I, 1) u. a., *Les marrons du feu, André del Sarto* zeigen Liederverse zwischen dem Prosatext, *Barberine*, der *Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien*, *Bettine* ebenso. Dazu käme der Prosabrief zwischen den Alexandrinern der *Louison*, umgekehrt die poëtische Epistel in der Prosa der *Carmosine*. Noch das Fragment *Le songe d'Auguste* sah Frauen- und Kriegerchöre vor.

---

[1] Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un systême dramatique, p. 276, 272, 265. Œuvres complètes, Paris, Michel Lévy, 1873 (Theâtre complet).

[2] Journal d'un poète, p. 70.

[3] Correspondance, VI, 190; vgl. auch I, 98; VII, 38: VIII, 40.

Seine Antrittsrede in der Académie brachte den Dichter auf dasselbe Thema oder doch ein verwandtes Gebiet, als er auf den Vaudevilledichter Dupaty sprechen mußte. Musset übersah damals (1852) bereits den allergrößten Teil seines eigenen Schaffens und redete mit der Haltung und dem Tone des Akademikers: *Vous n'attendez sûrement pas de moi, messieurs, que je vous rende compte bien en détail de ces pièces légères et amusantes; par leur légèreté et leur finesse même, elles échappent à l'analyse*[1]). Dann aber zeichnet er mit Worten des erfahrenen Theatermannes die Grenze, die zwischen Rede und Gesang in solchen Stücken liegt: *En effet, tant que l'acteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher; mais dès qu'il chante, il est clair qu'il s'arrête. Que devient alors le personnage? .... il ne s'agit plus de savoir de quelles circonstances naît la situation ... et, que le personnage s'appelle comme il voudra, Agathe ou Elise, Dernance ou Valcour, la musique n'y a point affaire. La mélodie s'empare du sentiment, elle l'isole ... elle le précipite ou l'enlève, parfois même elle le détourne, puis le ramène au thème favori, comme pour forcer l'esprit à se souvenir jusqu'à ce que la muse s'envole, et rende à l'action passagère la place qu'elle a semée de fleurs.* Musset meint nur die rein lyrischen Einlagen, die er auch allein nach ihrer inhaltlichen Bedeutung kennzeichnet als Abschweifungen oder Verweilen in besonderen Stimmungen.

Rostand gibt seinen Dramen mit voller Absichtlichkeit stark hervortretende lyrische Züge. *Il faut un théâtre,* meinte er in seiner Académie-Ansprache, *où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poêtes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme*[2]). Von den *Romanesques* bis zum *Chantecler* begegnet

[1]) Oeuvres complètes, p. E. Biré, Tome IX, p. 170, 173f.
[2]) Discours de réception à l'Académie française. Paris 1903, p. 34.

man daher überlegt stilisierten — meist gesprochenen — Liedern im dramatischen Gewebe. Wirklich gesungen werden nur wenige, ein paar Verse und Passagen im *Cyrano* (I, 4 u. VII, 1); bei anderen Gelegenheiten, selbst bei dem Troubadourliede in der *Princesse lointaine* (I, 4) zieht der Dichter die melodramatische Rezitation vor, die aus der gesprochenen Rede nicht so störend heraustritt wie ein Gesang. Joffroy *récite en accompagnant*, ebenso wie zu der Harfenmusik (IV, 2) Bruder Trophime seine „Gebete murmelt", und Tercinet in den *Romanesques* (I, 9) sein Nachtlied deklamiert, während die Musiker *jouent doucement jusqu'à la fin de l'acte*. Der Eindruck ist überall natürlich und gefällig.

In der Bühnenpraxis zeigt sich bei alledem nun die merkwürdige Tatsache, daß solche Einlagen von den Dichtern selbst für ihre Dramen als gesungen bezeichnet, aber ohne bestimmte Melodie dem Theater übergeben und dort auch so belassen werden, so daß Darsteller und Darstellerinnen, selbst wo musikalische Kompositionen zur Verfügung ständen, eigenen Sprechgesang erfinden und anwenden. Aus der einfachen Rezitation drängen diese Lieder immer, wie von ihrer Natur getrieben, heraus, aber sie bleiben dann gern in der rezitativen Musik, auch wenn sie strophisch sind. So ging das deutsche Tantris-Drama von Hardt in der ersten Szene mit dem vom Dichter vorgeschriebenen „Gesange" vom „goldenen Hündchen im Käfig" ohne Melodie an, wurde an den meisten Bühnen von der Isolde aber zunächst deklamiert, bis man fand, daß der Sinn des Liedes durch den bloßen Sprechvortrag an Deutlichkeit verlor, während es durch die gedehnte Lautbildung im Gesange im Publikum besser verständlich und dadurch auch stimmungsvoller wirksam wurde. Die Isolde improvisierte also — ohne Musikbegleitung — einen modulierten Sprechgesang, der anfänglich keine Melodie in musikalischem Sinne war, aber durch die Wiederholungen all-

mählich fest, Eigentum der Darstellerin, Bestand ihrer Rolle wurde; während jede andere Vertreterin der Partie ihrer Individualität und Rollenauffassung entsprechend wieder andere Modulation erfand. Diese Praxis wird an allen Bühnen geübt, trifft für viele Fälle, beispielsweise Amaliens undankbaren Hektorabschied in den Räubern, für Theklas Lied im Wallenstein, jenes zum Spinett, dies zur Laute improvisiert, zu. In besonderen heiklen Fällen, wie etwa in den Shakespeareschen Narrenliedern im Lear, hilft der Kapellmeister bei der Erfindung in solchem Stile aus.

Die moderne Dichtkunst zeigt wieder eine besonders lebhafte Neigung zur Verwischung der Grenzen zwischen Vers und Prosa und im Zusammenhange damit eine außergewöhnliche Freiheit in der Behandlung der rhythmischen Elemente und Formen, die das mehr oder minder biegsame Rückgrat der gebundenen wie der ungebundenen Rede bilden. Wer den vielumstrittenen Fragen der Rhythmik an der Hand der poetischen und prosaischen Schöpfungen der französischen Wort- und Tonkunst nachgehen will, wird die historisch und systematisch konstruierbaren Gesetze doch verständigerweise immer wieder nicht nur an den buchstäblichen, sondern auch vor allem an den durch lebendigen Vortrag dargebotenen Textgebilden kontrollieren müssen. Die starre schweigende Schrift, in die jedes Dichterwort und Werk heute festgelegt wird, ist eine besondere, konservierende Macht auch für die Technik des poetischen und des Prosaausdrucks geworden. Gummere[1]) meint dazu: *Rhythm is obscured or hidden by declamation only in times when the eye has usurped the functions of the ear, and when a highly developed prose makes the accented rhythm of poetry seem either old-fashioned or a sign of childhood.* Das hallende Wort aber, um mit Uhland zu reden, zeigt sich gegenwärtig

[1]) The beginnings of poetry, p. 82f.

auch in verwickelteren und unsichereren Verhältnissen als jemals: Die Bühnendeklamation, der lyrische Vers, der nicht mehr Vers nach herkömmlicher Regel ist, der dramatische Gesang und die musikalische Liedkomposition drängen gleicherweise aus den Schranken der überlieferten Formen heraus in Bahnen, die die poetische Rede in bedenkliche Nähe der Prosa[1]), diese zur Emphase der Poesie, und den Gesang zum rezitativischen mit dem gehobenen Sprechvortrag rivalisierenden Stil führen. Das ist kein Grund, der deklamatorischen oder gesanglichen Wiedergabe poetischer oder musikalischer Rhythmen unbedingt mit größerem Argwohn zu begegnen, als schweigenden Buchstaben und Notenzeichen oder theoretischen Abstraktionen. Ob aus den Kompromisformen, die bei dem Widerstreit zwischen metrischen Traditionen und Neuerungen hervorgehen, etwas Bleibendes ent-

---

[1]) Eine summarische Zusammenfassung, die im Einzelnen manche zeitliche und sachliche Spezialisierung gern verträgt, ist Stengels Meinung von dem Verhältnis zwischen Versrhythmus und Wortton: „Wenigstens in den zum musikalischen Vortrag bestimmten romanischen Versen — und ursprünglich wurden ja alle Verse gesungen — ist ein feststehender Rhythmus anzunehmen . . . Gedämpft und beständig variiert wird dieser aber allerdings durch den häufigen Widerstreit mit dem Wortton in dem Innern der Verse. Gerade in diesem Widerstreit jedoch und in der dadurch bedingten Mannigfaltigkeit der Formen müssen wir einen der Hauptvorzüge der romanischen Verse anerkennen“ (Romanische Metrik in Gröbers Grundriß, p. 9).

Gummere (Beginnings of the poetry, p. 83) erklärt: French and German actors mainly ignore the rhythm; on the Parisian stage, competent critics say, whole pages of comedy or tragedy may be recited with exquisite feeling, and get without letting one know whether it is verse or prose that one hears. For in drama one wishes nowadays to hear not rhythm, but the thought, the story, the point. Diesen ursächlichen Zusammenhang kann man bezweifeln. Denn die französische, auch deutsche Lyrik, die auf demselben Abwege ist, prätendiert keineswegs Gedankenfügung, sondern „de la musique avant tout“, Klang und freien Rhythmus zu vorwiegend sinnlicher Wirkung.



steht, läßt sich theoretisch schwer demonstrieren, so wenig wie man in den grammatischen Erscheinungen der lebenden Sprache den Wert und die Lebenskraft des Alogischen und des Korrekten sicher abzuschätzen vermag.

Die klassische Verskunst der Franzosen entschied, im Langvers zum mindesten, jene Diskordanz zwischen rhetorischem und metrischem Akzent im allgemeinen zugunsten des letzteren, in dessen Gefüge die poetische Rede mit möglichster Genauigkeit hineingebaut werden sollte. Die Romantik reagierte in entgegengesetztem Sinne, wenn auch mehr vermittelnd, als schroff umstürzlerisch; ihr *vers brisé, parlé* trug der natürlichen, ungebundenen Rede, aber *imperceptiblement*[1]) auch noch der alten Zäsur Rechnung, ließ wohl in oft provozierendem Enjambement den Fluß der dichterischen Rede über die einst streng eingehaltenen Schranken am Verschluß hinweggleiten, markierte diesen aber gleichzeitig durch vollklingende, reich gestaltete Reime. Und Victor Hugo selbst las auch — wie Lubarsch es von Banville hörte[2]) — so, daß „hinter jedem Verse eine leichte Pause eintrat, das Gedicht für das Ohr deutlich in gleich lange Silbenreihen zerfiel und die Zäsur sich ohne Pause durch die in der Versmitte wiederkehrende Betonung bemerkbar machte, ohne daß deswegen diese Betonung im Vortrag besonders verstärkt wurde. Victor Hugo wertete den Gewinn, den insbesondere der neue Alexandriner gewährte, mit den Worten: *Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir le dose de prose que le poème dramatique doit admettre*[3]).

---

[1]) Tenint, Prosodie de l'école moderne, Paris 1844, p. 78; und Victor Hugos Préface dazu.

[2]) Lubarsch, Über Deklamation und Rhythmus des französischen Verses, Oppeln, Leipzig 1888, p. 24f.

[3]) Tenint, Préface, p. III/IV.

Diese „Prosadosis“ ist seitdem bei den Dichtern und ihren Interpreten allmählich immer größer geworden, sowohl im Drama[1]) wie in der Lyrik; und hier handelt es sich nicht mehr nur um eine diskutierbare Auffassung überlieferter Dichtung, sondern um bewußt reformerische Schöpfungen, die bei ihrer Verbreitung nicht ohne weiteres als bloße Modeverirrungen hingenommen werden können. Neben der naturalistischen Deklamationsart auf dem Theater erhebt sich die symbolistische lyrische Komposition im nichtstrophischen Gedicht.

Unter der Herrschaft einer in gewissem Sinne regel- und überlieferungsfeindlichen Geschmacksrichtung ging der moderne, zumal lyrische Vers immer weiter in der von der Romantik eingeschlagenen Entwickelung, die die Beziehungen der Satz- und der Verskadenzen im Sinne eines Übergewichtes jener zu bestimmen suchte. Die Argumentationen der radikalsten Neuerer dieser Art ähneln in ihrem Grundzuge ein wenig der romantischen. Wenn V. Hugo beispielsweise meinte: *c'est que le vers moderne, ce fameux vers brisé qu'on a pris pour la négation de l'art, et qui en est au contraire le complément*, d. h. die Vermehrung anerkannter, fester Verstypen um eine Reihe neuer, dem erweiterten Ausdrucksbedürfnis moderner Dichter besser Rechnung tragender Varianten, so fielen die jüngsten Verslibristen, als sie Gedichte in Versen von unbeschränkt wechselnder Silbenzahl, ohne Rücksicht auf die herkömmlichen Zäsuren und Reimvorschriften, allein auf Grund einer subjektiven Rhythmik und musikalischen Harmonie schufen, in das äußerste, völliger

[1]) Stengel (l. c., p. 10): Es handelt sich beim heutigen Vortrag nicht mehr um eine getreue Wiedergabe des den Versen eigentümlichen Rhythmus, sondern um individuelle, von den jeweiligen rhetorischen Bedürfnissen bedingte Umbildungen desselben zu prosaischer oder halbprosaischer Rede.

Entartung und Fälschung der anerkannten poetischen Form naheliegende Extrem einer von Haus aus gesunden Bestrebung.

Eingehende Untersuchungen über die Rhythmik, welche die zeitgenössische Lyrik in Frankreich zeigt, sind bisher nicht gemacht worden; Analysen, wie Grammont[1]) eine für die Verse — er nennt sie *lignes* — eines Gedichtes von *Henri de Régnier* skizzierte, wären in möglichst großem Umfange vorzunehmen und nicht nur auf die äußere Technik, sondern auch auf das Verhältnis zwischen ihr und dem Inhalte, auf die jeweilige künstlerische Absicht der Dichter und selbst deren problematische Theorien über Poesie und Rhythmus zu beziehen. In der Hauptsache handelt es sich bei ihnen wie bei jedem Dichter ja doch darum, für mehr oder minder komplizierte Stimmungen, Gefühle, oder Vorstellungen einen Rhythmus zu finden oder zu schaffen, der am vollkommensten eine künstlerische Übertragung ihres Gemütszustandes auf andere bewirkte, nicht um den formalen Vorzug asymmetrischer oder symmetischer Verbindung ihres lyrischen Ausdrucks mit fertigen, vom Gebrauch sanktionierten Formen, oder um überlegte Zeugnisse für theoretische Spekulationen[2]).

Dem Schicksal der Rhythmik im gesprochenen Verse merkwürdig analoge, aber zeitlich umgekehrte Wandlungen zeigt die gesungene Dichtung. In der mittelalterlichen Vokalmusik ist der Text, das Wort, das poetische Metrum für die rhythmische Gestaltung der Musik maßgebend gewesen[3]). Seit dem siebzehnten Jahrhundert kehrt sich das Verhältnis völlig um, die Taktkonstruktion des musikalischen Satzes

---

[1]) Maurice Grammont, Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, Paris 1904, p. 129 ff.

[2]) Vgl. Otto und Erna Grautoff, Die lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich, Jena 1911, p. XXIV.

[3]) J.-B. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908, p. 96 ff.

beginnt den poetischen und natürlichen Akzent der Verse zu beherrschen, stört oder vergewaltigt ihn; an die Stelle der früheren rhythmischen Kongruenz von Melodie und Wortton tritt Widerstreit, oft sinnwidrige Gesangsdeklamation auf. Das damals neue französische Kunstlied respektierte noch weniger als das deutsche die Gesetze prosodischer Ordnung, die nur am Ende von Versen und Halbversen beobachtet wurden, während sonst beliebig unbetonte Silben und betonte Noten oder umgekehrt unbetonte Taktteile mit betonten Textstellen zusammentreffen durften[1]. In Frankreich bahnte sich durch Gluck zuerst eine Reaktion gegen die Musik, die sich den Text unterordnete, und für Kompositionen an, die nach Verstärkung der poetischen Deklamation strebten[2]. Aber erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts setzte sich eine rythmisch strenger disziplinierte Vertonung poetischer Texte durch, in der dem Verse sein Recht wurde und der zu ihm erfundene musikalische Rhythmus der metrischen Deklamation sich anpaßte. Gleichzeitig mit dem lyrischen Verslibrismus der jüngsten Zeit steigerte sich dieser Respekt der Musiker vor dem Vers, dessen moderne Extravaganzen sie in der Tonkunst mitmachten, bis zur Auflösung der Taktordnung und der regelrechten Melodieführung.

Es gibt ein innerliches, durch die konventionellen Formen- und Stilkultur verdecktes Band, das alle diese Ausdrucksmöglichkeiten in der Wort und Tonsprache eines Volkes verknüpft, etwas, das der gebundenen und der freien Rede, den gesungenen wie den gesprochenen Wortfolgen desselben Idioms eignet und sie von anderen Sprachen und ihrer Musik unterscheidet: das besondere rhythmische Prinzip, das der einen

---

[1]) Vgl. Mathis Lussy, Traité de l'expression musicale, übersetzt und bearbeitet von Felix Vogt, Leipzig 1886, p. 157 ff.

[2]) Vgl. Richard Batka, Allgemeine Geschichte der Musik, Stuttgart 1911, Bd. II, p. 157.

Sprache oder Sprachengruppe gehört und ihr Leben und ihre Entwickelung auf allen Wegen bestimmt. In dieser alle grobe und alle höhere Technik einer Sprache und der aus ihrem Stoff schaffenden Kunst beherrschenden Besonderheit besteht das sogenannte Geheimnis der Metrik *la quadrature du cercle rhythmique*, wie Remy de Gourmont bei einer Besprechung von Paul Forts *Ballades*, die „in Versen geschrieben und wie Prosa gedruckt waren" das Problem genannt hat[1]). Ohne genaue Kenntnis des Prosarhythmus läßt sich das Fundament der Verskunst schwerlich ganz aufdecken; subjektive Feststellungen müßte die experimentelle Phonetik ergänzen[2]).

Es ist sehr natürlich, daß die Zunahme des wissenschaftlichen Interesses an rhythmischen Fragen mit einer überaus mannigfaltigen und lebhaften Entwickelung der Sprachkunst, der Technik in der Poesie wie in der Prosa und zugleich mit einer an Verwilderung grenzenden Vermischung der Stilarten zusammenfällt. Daß der französische Vers sich von den überlieferten Forderungen für Silbenzahl und Reim freimacht, um durch eine aufs äußerste getriebene Verfeinerung der Rhythmik, durch *musique* und „evokatorische" oder „emotive" Reize dafür schadlos zu halten, ist ja keineswegs ohne Gleichen in deutscher und englischer Sprache, und, obwohl der französische *Vers libre* in gerader, zeitweise verschleierter Entwickelung bis auf Lafontaine und viel

---

1) Le IIme Livre des Masques, Paris, 2 1908, p. 23.

2) Analyser et représenter toutes ces nuances de force serait un travail gigantesque (Paul Passy, Les sons du français, Paris, 12 p. 35; vgl. Saran, Der Rhythmus der französischen Verse, Halle 1904, p. 290. O. E. Lessing, Die neue Form, Dresden 1910, p. 200 meint etwas übertreibend bei Erörterung der „freien Rhythmen" Goethes, Klopstocks, Heines und der modernen Lyriker: „Im übrigen ist es aussichtslos, das Wesen dieser „freien Rhythmen" zu bestimmen, solange die experimentelle Phonetik nicht weiter ausgebildet ist; und vielleicht immer".

weiter zurückgeht[1]) und ein spezifisch französisches Wesen in seinen Rhythmen festhält, mögen deutsche Stilrevolutionäre wie Nietzsche und Arno Holz mit ihrem Gefolge, und von anderer Seite Walt Whitmann durch gleichgerichtete Kunstbestrebungen in Frankreich nicht vorbildlich, aber reformfördernd gewirkt haben.[2]) Dabei steht zweifellos fest, daß diese zum Teil wunderliche Formwandlung der französischen Literatur unschätzbare Reichtümer gebracht hat: Die Lyrik namentlich, jahrhundertelang das vergewaltigte Stiefkind der französischen Poesie, ist seit den achtziger Jahren unter den modernen Versneuerern zu einer Stellung gelangt, die künstlerisch und auch für die Literaturwissenschaft, für Sprachkunde und Verstheorie höchst anziehend wirkt. Ebenso aber gewann die Prosa, wie sie beispielsweise in Maeterlincks *Trésor des humbles* oder, um einen entgegengesetzten Typus zu kennzeichnen, unter den Händen von Anatole France stilisiert wurde, Wunder von Schönheiten in Rhythmus, Bildern, Stimmungen und Gedankenformen. Und das alles trotz der anscheinenden Willkür, mit der die Grenzen der hergebrachten Stilgebiete verwischt wurden.

Die Annäherung zwischen Vers und Prosa betrachtete der erste Historiker der neuen französischen Lyrik, Brune-

---

[1]) Vgl. Ph. A. Becker, Zur Geschichte der Vers libres in der neufranzösischen Poesie, Zeitschrift für romanische Philologie XII, p. 89 ff.

[2]) Vgl. Otto und Erna Grautoff, Die lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich, Jena, 1911, p. XXIV. Über Francis Vielé-Griffin und Whitmann im Zusammenhange mit dem Vers libre spricht auch Remy de Gourmont, Le problème du style, p. 159. — Treffend stellt M. D. Pradels, ein Franzose, in seiner Dissertation über Emanuel Geibel und die französische Lyrik, an der der deutsche Dichter so gern seine Übersetzungskunst übte, die Frage, ob „eine rhythmische Bewegung denselben Eindruck auf einen Deutschen, wie auf einen Franzosen mache“. Vgl. Der Zeitgeist, 1911, Nr. 34: Sigmar Mehring, Das Geheimnis der Metrik.

tière[1]) als das bedeutsame Anzeichen des modernen Lyrismus. Aus der Romanprosa F.-F. Rousseaus, des Ahnherrn der französischen Romantik, hebt er Zeilen heraus, die an die Alexandriner von Voltaire oder gar Racine anklingen, und bemerkt dazu: *Oratoire s'il en fut, la prose de Rousseau, — sous la double influence de la passion qui l'anime et de l'art harmonieux qui la règle — tend au vers comme à sa limite; et laissez passer quelques années seulement, nos poètes, pour en faire des odes ou des élégies, n'auront, vous le verrez, qu'à mettre des rimes au bout de ces lignes.* Eine merkwürdig korrespondierende Beobachtung glaubte einer der deutschen Übersetzer Maeterlincks zu machen, als er die an Shakespeare erinnernde Balkonszene im zweiten Auftritt des dritten Akts von *Pelléas et Mélisande* aus der Prosa der Übersetzung von Oppeln-Bronikowskis in Verse brachte „in der Art, wie Schiller dies mit einer Stelle aus Goethes Egmont versuchte, . . . was mir mühelos gelang".[2])

Das Exempel gestaltet sich noch lehrreicher, wenn man seine Übertragung in das Bereich der Musik verfolgt: Der Maeterlincksche Prosatext ist — in der genannten Szene und auch sonst meist — unverändert für das Libretto von Debussys gleichbetitelter Oper[3]) verwandt worden, und der Komponist hat, dem neuen musikalischen Stil gemäß, die Prosa vertont, in eine Musik gesetzt, die sich völlig von der herkömmlichen Melodik losmacht und frei psalmodierend den

---

[1]) Ferdinand Brunetière, L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle, Paris 1895, I, p. 60.

[2]) Otto Hauser, Die belgische Lyrik von 1880—1900. Eine Studie und Übersetzungen. Großenhain 1902, p. 25ff.

[3]) Pelléas et Mélisande, Drame lyrique en cinq actes, Bruxelles 1904 (Nouvelle édition, modifiée conformément aux représentations de l'Opéra-Comique).

Rhythmus der gesprochenen Rede reflektiert.[1] Der Fall ist, wie bekannt, keineswegs vereinzelt oder ganz neu, vielmehr neben vielen anderen ein Kennzeichen der liberalen Fortschritte der modernen Vokalmusik, die mit der Bereicherung der harmonischen Kombination grosse Kühnheit in der rhythmischen Auflösung der geschlossenen Melodie verbindet, eine Entwickelung, in der die deutsche Wagnerschule vorbildlich war, gegenwärtig die französische Musik aber die Führung zu übernehmen scheint. Solche lyrische Dramen, wie Alfred Bruneaus Kompositionen von seines Freundes Zola Prosatexten *Messidor* und *l'Ouragan*,[2] Vincent d'Indys Oper *Fervaal* oder Massenets *Thaïs*, Puccinis *Tosca* u. a. zeigen in ihrem Stilprinzip Tendenzen, die im Grunde denen des gesprochenen Dichterwortes analog sind, da Taktwechsel, „unendliche Melodie" und naturalistische Anlehnung an den freien Versrhythmus gegenüber der klassischen Kompositionsweise dasselbe bedeutet wie die moderne Deklamation und die Vers libres neben der hergebrachten Verstechnik, nämlich Freiheit im Namen des Rhythmus.

Die französische Liederkomposition der neuen Schule pflegt die nämlichen Bestrebungen, hauptsächlich im Anschluß und mit Benutzung der symbolistischen Dichtungen, mit neuen Ausdrucksmitteln im musikalischen Rhythmus. Der alte, im Volks- und Kunstlied notorische Widerstreit zwischen Melodie- und Versbetonung ist geschwunden bis zu völligem Verzicht auf spezifisch musikalische Phrasierung und Tongestaltung. In einer Charakteristik[3]) dieser Neuerungen aus französischer

---

[1]) Vgl. Louis Schneider, Das französische Volkslied. Bd. 28/29 der von Richard Strauß herausgegebenen Sammlung: „Die Musik". Berlin 1905, p. 120.

[2]) Vgl. Zeitschrift für internationale Musikgeschichte VII, p. 313.

[3]) Die wichtigen Beziehungen zwischen den Dichtern und den Komponisten ihrer Lieder, ein Thema, das die deutsche Forschung

Feder heißt es darüber: ... *au fur et à mesure que la partie harmonique se développait, la partie mélodique devait se rapprocher de plus en plus du récitatif, qui est une sorte de mode intermédiaire entre le chant et la parole. C'est à cette forme qu'aboutit logiquement Claude Debussy dans les trois ‚Chansons de Bilitis' ... Ainsi dans ‚la Flûte de Pan', tandis que le récitant module une sorte de mélopée très simple dont le rythme suit la phrase sans écarts mélodiques, l'accompagnement nous évoque des motifs légers et gracieux de flûte. De là à ne plus noter du tout le poème, il n'y avait qu'un pas: c'est que firent plusieurs musiciens, et entre autres M. Paul Bergon pour ‚le Corbeau' de Mme Krysinska.* Damit nähert sich die Komposition bereits dem Melodrama. Denn ... *l'inconvénient le plus grave de ce procédé, c'est qu'il faut un récitant capable de remplacer ce que le musicien a volontairement négligé d'écrire, qu'il doit tenir le registre de sa voix de telle sorte qu'elle ne soit pas en complète dissonance avec la musique, et afin qu'il doit mesurer le rythme de sa parole à façon, de faire coïncider les accents avec les temps forts de la musique.*

Ein solches Extrem mag schon Ausnahme sein, die Tendenz ist den hervorragendsten französischen Liedkompositionen eher gemeinsam, und die Musikkritik kommt notgedrungen immer wieder darauf zurück. Von Claude Debussy, dessen schwer definierbare musikalische Eigenart ihn zu einem originellen Schüler von Schumann und Wagner macht, rühmt Mauclair[1]) die „fusion absolue de la musique et du vers",

bereits sehr eifrig im Bereich der deutschen Literatur behandelt hat, sind für die französische Musik und Literaturwissenschaft erst ganz vereinzelt untersucht worden. Vgl. Tristan Klingsor, Les Musiciens et les Poètes contemporains, Mercure de France Nr. 131, Tome XXXVI (1900), p. 439f. Auch zusammenfassend sucht Camille Mauclair, Le Lied en France, son domaine et son avenir, La Revue et Revue des Revues (1900) XXXIV, Nr. 15, p. 271ff. zu orientieren.

[1]) l. c. p. 276.



bei der das Gedicht durchaus die maßgebende Anleitung gibt; von Gabriel Fabre[1]), daß er die *observation du poème libre et des finesses extrèmes de son rythme* sehr weit getrieben habe. Die unverkennbare Vorliebe dieser Musiker gerade für die Texte der ihrerseits wieder der Musik besonders zugetanen Dichter der modernen Schule hat ein *échange de sensibilité* erzeugt, der Poesie und Musik in denselben Geleisen hält.

Je künstlicher der Stil dieser neuen Meister des Tones und Wortes erscheint, und je weniger er auf Verständnis und Beifall bei der Menge zu rechnen hat, um so verwunderlicher ist seine ausgesprochene Verwandtschaft mit dem Volkslied und deren freier gregorianischen Rezitation, an die er sich anlehnt. Maeterlinck ist nach allen Seiten in seiner Dichtung, die oft ganz unmittelbar Volkslieder kopiert, wie in seiner Philosophie, die mit einer naiven Metaphysik poetisches Spiel treibt, ein Primitiver; und von seinem Komponisten urteilt die Fachkritik in gewissem Sinn ebenso: *L'effet que produit la musique de M. Debussy semble d'une simplicité rudimentaire. Il y a en elle la manière d'un primitif,*[2]), und im übrigen heißt es auch wieder: *Quant aux interprêtes, leur rôle est un „parlé" rythmique, d'une notation rigoureuse, se rapprochant le plus possible de la matérialité du langage ..... déclamation lyrique qui exclut les conventions préexistantes.* Immerhin haben Debussy und seine Nachahmer vornehmeren Geschmack als ihr Vorläufer Charpentier, der vielgenannte Komponist der ebenfalls in Prosa selbstverfaßten Oper *Louise. Cette prose,* lautet wieder eine französische Kritik,[3]) *est rythmé; elle est semée de faux vers et même de vers faux"* et á *la lire on*

---

[1]) l. c. p. 277.

[2]) Louis Schneider, Pelléas et Mélisande, drame lyrique etc., Revue d'Histoire et de critique musicales II (1902), Nr. 5, p. 199.

[3]) Maurice Emanuel in der Revue de Paris 1900.

éprouve un invincible malaise. Mais la musique efface ces imperfections et cette prose de poète se laisse entendre. Es ist französisch volkstümlicher Wagnerstil.

So scheinen sich hier auch die hergebrachten Unterschiede gebundener und ungebundener Rede zu verflüchtigen, Poesie und Prosa im Gesange eins zu werden.

Eine merkwürdige Beurteilung solcher Verbindung von Prosatext mit musikalischer Komposition nahm in billigendem Sinne Lessing im Jahre 1759 in einer seiner Literaturbriefe vorweg;[1]) er schlug dort vor, für die Musiker bestimmte Gedichte nur im „prosaischen Silbenmaße“ abzufassen, da der „prosodische Wohlklang“ kunstvoll gebauter Verse doch unter dem musikalischen stets bedroht oder zerstört würde.

---

[1]) Briefe, die neueste Literatur betreffend (hgg. v. Redlich, Hempel IX) p. 198.

Schluß.

Es liegt im Wesen all dieser Mischdichtung, daß sie sich nicht mit genauer Abgrenzung auf die Einzelgebiete der großen poetischen Gattungen verteilen läßt. Weder solche systematische Neben- oder Unterordnung aber, noch die historisch feststellbaren Daten vermögen ein sicheres Schema für die genetische Betrachtung und Gruppierung der verschiedenen Arten des künstlerischen Ausdrucks, für die Entscheidung der Priorität von Prosa, Poesie oder Gesang zu geben.

Die Prosa der Umgangssprache und der literarischen Kunst, die gesprochene und die gesungene Poesie bilden in aufsteigender Ordnung die Hauptformen sprachlicher Äußerung, die durch analog zunehmende Sorgfalt für rhythmische Gliederung und durch ebenso verhältnismäßigen Aufwand von Einbildungskraft gekennzeichnet werden. Gibt man zu, daß Akzent (Stärke und Dauer der Laute), Melodie[1]) (Höhe und Dauer der Laute) und Gruppierung der Lautreihen die Hauptfaktoren des rhythmischen Baues menschlicher Rede ausmachen, daß ferner die Unterscheidung von grammatischem, rhetorischem, metrischem und musikalischem Rhythmus der wesentlichsten Charakterisierung von Alltagssprache, literarischer Prosa, Poesie und Wortgesang entspricht, so müßte jede dieser Gattungen etwas von den niedrigeren Ordnungen in sich schließen und auf einen harmonischen Ausgleich ihrer widerstreitenden Wesenheiten ausgehen; zuletzt oder zu oberst der Gesang, der als die reichste Ausdrucksform sich mit dem Inhalt und der Form der Poesie, ihren logischen,

[1]) Die musikalische Melodie ist eine höhere, mehr geregelte Ordnung der Sprachmelodie: sie hat größeren Tonumfang, ist aber gebunden durch die Tonalität, gesäubert von den Geräuschen der Sprechartikulation.



rhetorischen, metrischen Elementen in möglichst charakteristische Verbindung zu bringen hätte. Maßgebend dafür ist die allgemeine Wohlgefälligkeit, die zur Tradition führt, aber nicht für alle Zeiten die gleiche bleiben kann. Die Auswahl unter den vielen im Widerstreit und Ausgleich aller Faktoren gesuchten Möglichkeiten ist eine Art *selection and survival of the fittest* gemäß dem Wesen der Sprache, dem Geschmack der Zeit und dem Charakter der auszudrückenden Vorstellungen.

Der genetische Zusammenhang zwischen Prosa, Poesie und Gesang ist, da die Uranfänge der Entwickelung im Dunkel vorliterarischer Zeit liegen, nur in großen Umrissen zu erkennen. Natürlicher als die Annahme einer bestimmten Priorität[1]), ist doch die Vermutung, daß der Mischstil dem Einheitsstil voraufgegangen ist, dem Menschen mit dem gesprochenen Wort auch zugleich Poesie und Gesang gegeben waren und aus ihrer zuerst gemeinsamen und vermengten Übung erst durch Spezialisierung und Abgrenzung der höhere, reinere Einheitsstil der später von einander getrennten und unterschiedenen Gattungen entstand. Das aber war die Arbeit individuellen Geistes, dessen überlegene Einsicht und Kunstübung sich über die der Masse erhoben. Wenn in der Literatur die Mischkunst immer wieder erscheint, ist es immer der erneute Einbruch volkstümlicher Tradition und freiheitlicher Tendenzen in die abgehegten Ordnungen der stilisierten Kunst, deshalb aber keineswegs immer eine Entartung, ein Verfall, sondern wie die Geschichte beweist, ebenso oft eine Auffrischung und Befruchtung.

---

[1]) Die Literatur über diese Frage ist am vollständigsten bei Gummere, The beg. of P., Ch. II: Rhythm as the essential of poetry, p. 30ff. z. T. auch im Anschluß an Norden, Die antike Kunstprosa zusammengestellt und kritisch behandelt.

Buchdruckerei Julius Abel, Greifswald.

Tafel I

nach dem Manuscrit de Bayeux in der Nationalbibliothek zu Paris.

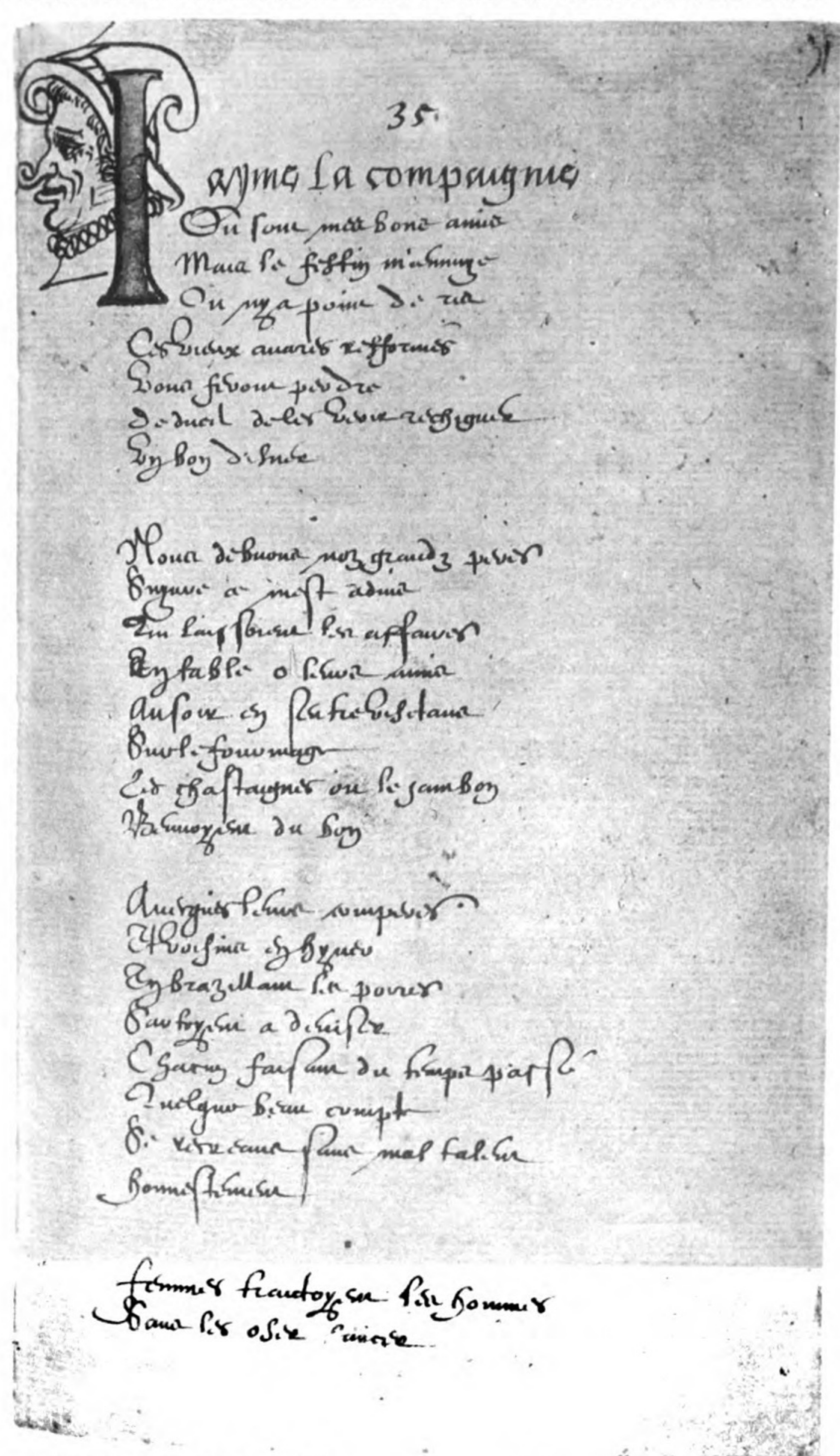
LICHTDRUCK V. A. FRISCH, BERLIN. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

Or sus, or sus ...

Vaudeville von Olivier Basselin.

Tafel IIa

nach dem Manuscrit de Caen in der Stadtbibliothek zu Caen.



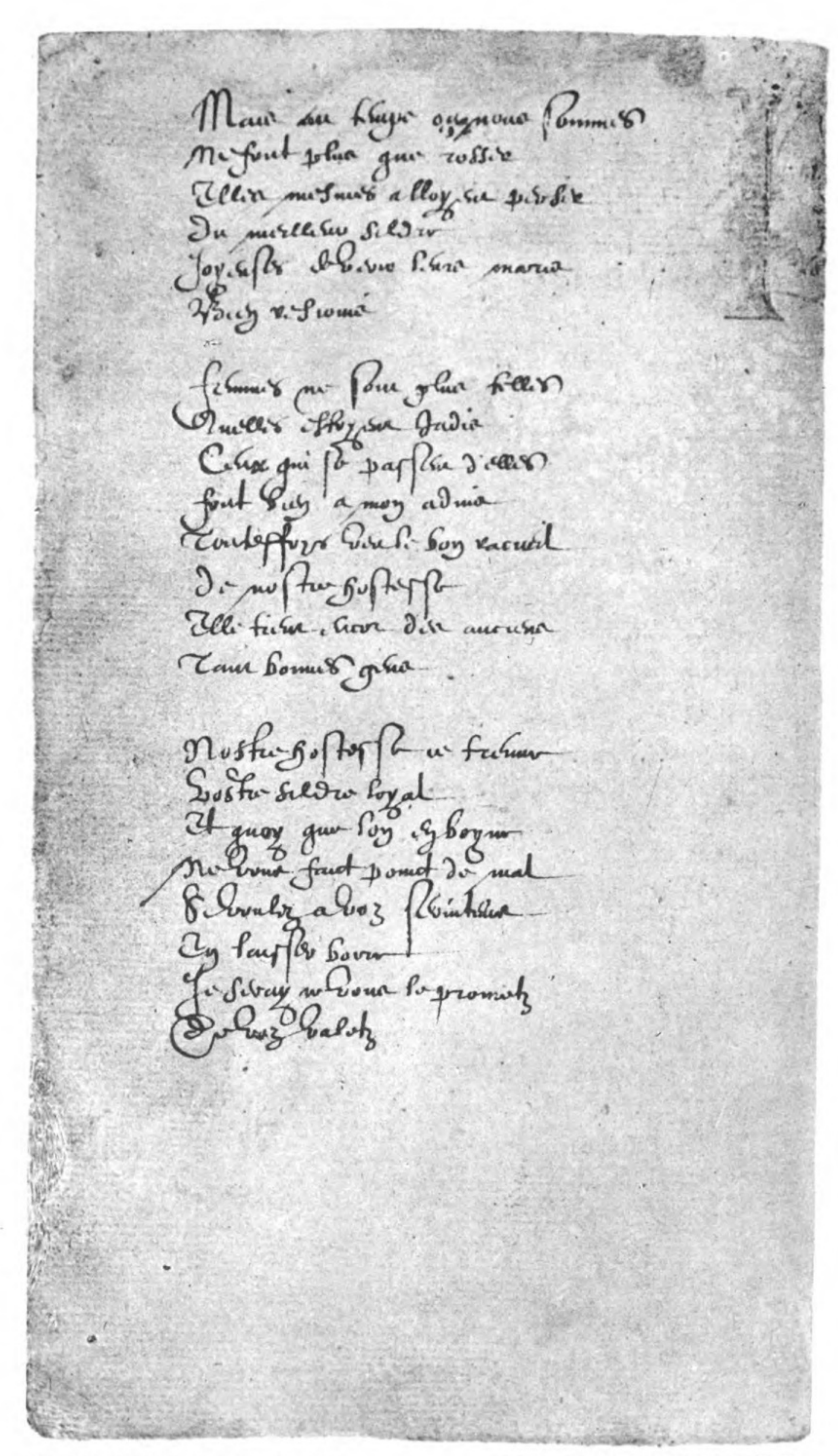
35

J'ayme la compagnie

LICHTDRUCK V. A. FRISCH, BERLIN. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

J'ayme la compagnie

Vaudeville von Jean le Houx.


Mais ces [illegible] compaignons sommes
Ne sont plus que rosée
Allez mesmes a [illegible] perdre
Du meilleur soldar
Joyeuses [illegible] marris
[illegible]

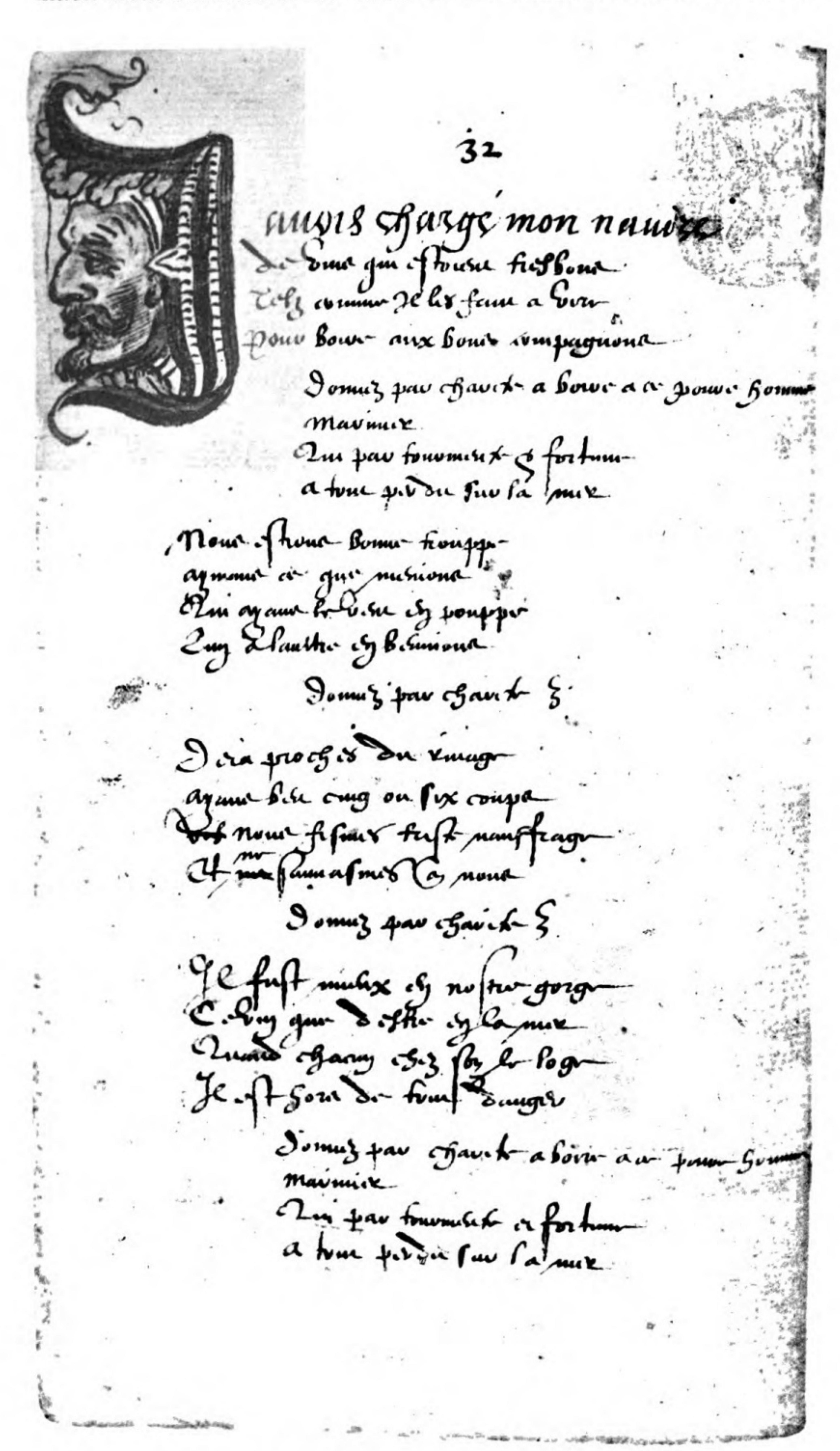
Femmes ne sont plus belles
Quelles estoyent jadis
Ceulx qui se passent d'elles
Sont vuz a moy advis
Touteffoys avons le bon recueil
De nostre hostesse
Elle [illegible] amoureuse
Tant bonnes gens

Nostre hostesse et femme
Nostre soldar loyal
Et quoy que soy en boyre
Ne vous fault poinct de mal
Se voulez a voz [illegible]
Ay laissé boire
Je scay ne vous le promets
De voz valetz

LICHTDRUCK V. A. FRISCH, BERLIN. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

Tafel III

nach dem Manuscrit de Caen in der Stadtbibliothek zu Caen.



32

J'auois chargé mon nauire
De vins qui estoient si bons
Telz comme je les [illegible]
Pour boire aux bons compagnons

Donnez par charité a boire a ce pouvre homme
marinier
Qui par tourment et fortune
A tout perdu sur la mer

Nous estions bons compagnons
Aymans ce que [illegible]
Qui ayant le verre en pouppe
L'ung a l'aultre en beuvions

Donnez par charité etc.

Deça proches du rivage
Ayant beu cinq ou six coups
Nous fismes fust naufrage
Et ne saulvasmes la nous

Donnez par charité etc.

Il fust mieulx en nostre gorge
Celuy qui [illegible] en la mer
Quand chascun chez soy le loge
Il est hors de tout danger

Donnez par charité a boire a ce pouvre homme
marinier
Qui par tourmente et fortune
A tout perdu sur la mer

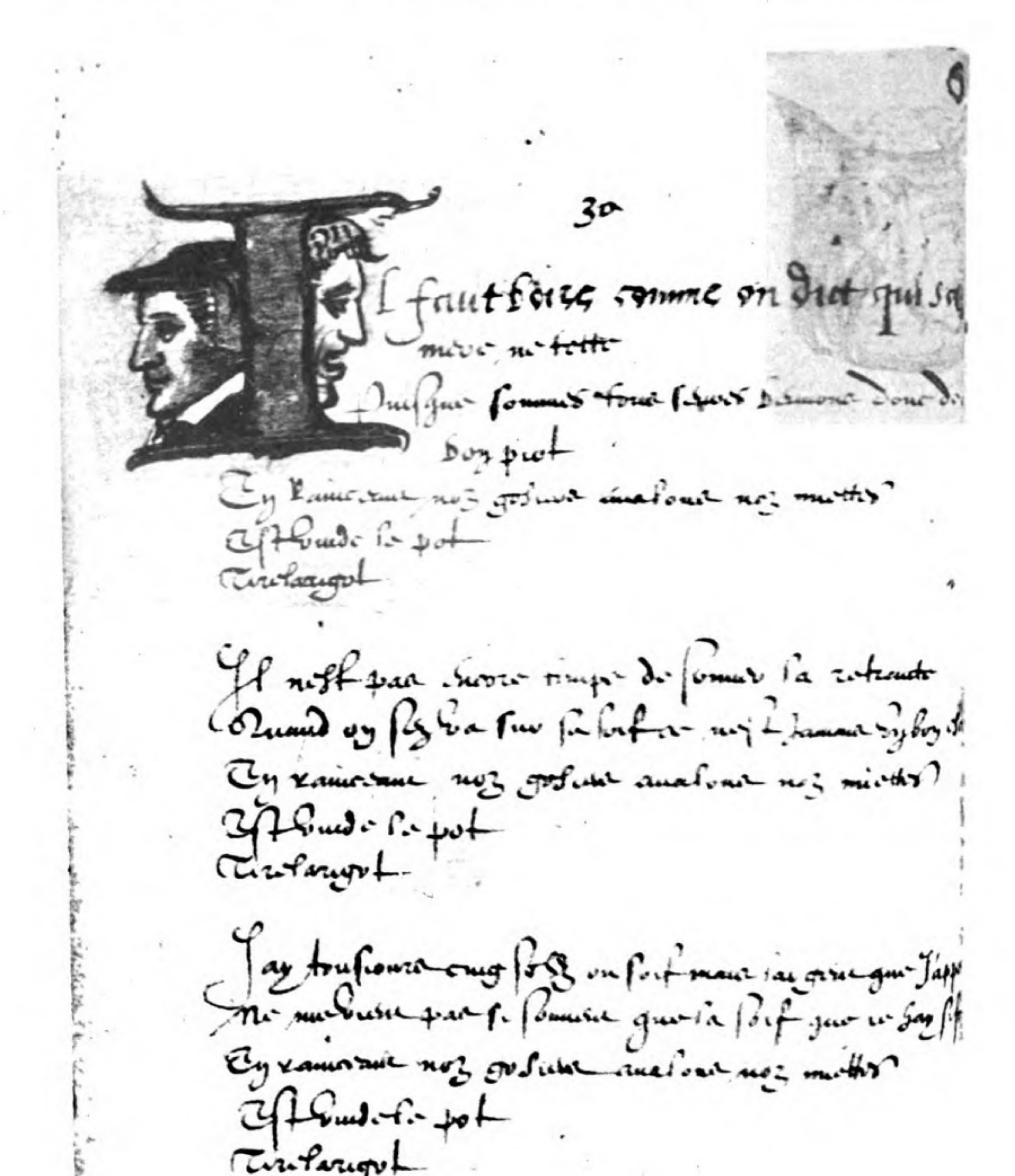
LICHTDRUCK V. A. FRISCH, BERLIN. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

J'avais chargé mon navire

Vaudeville von Jean le Houx.

Tafel IV

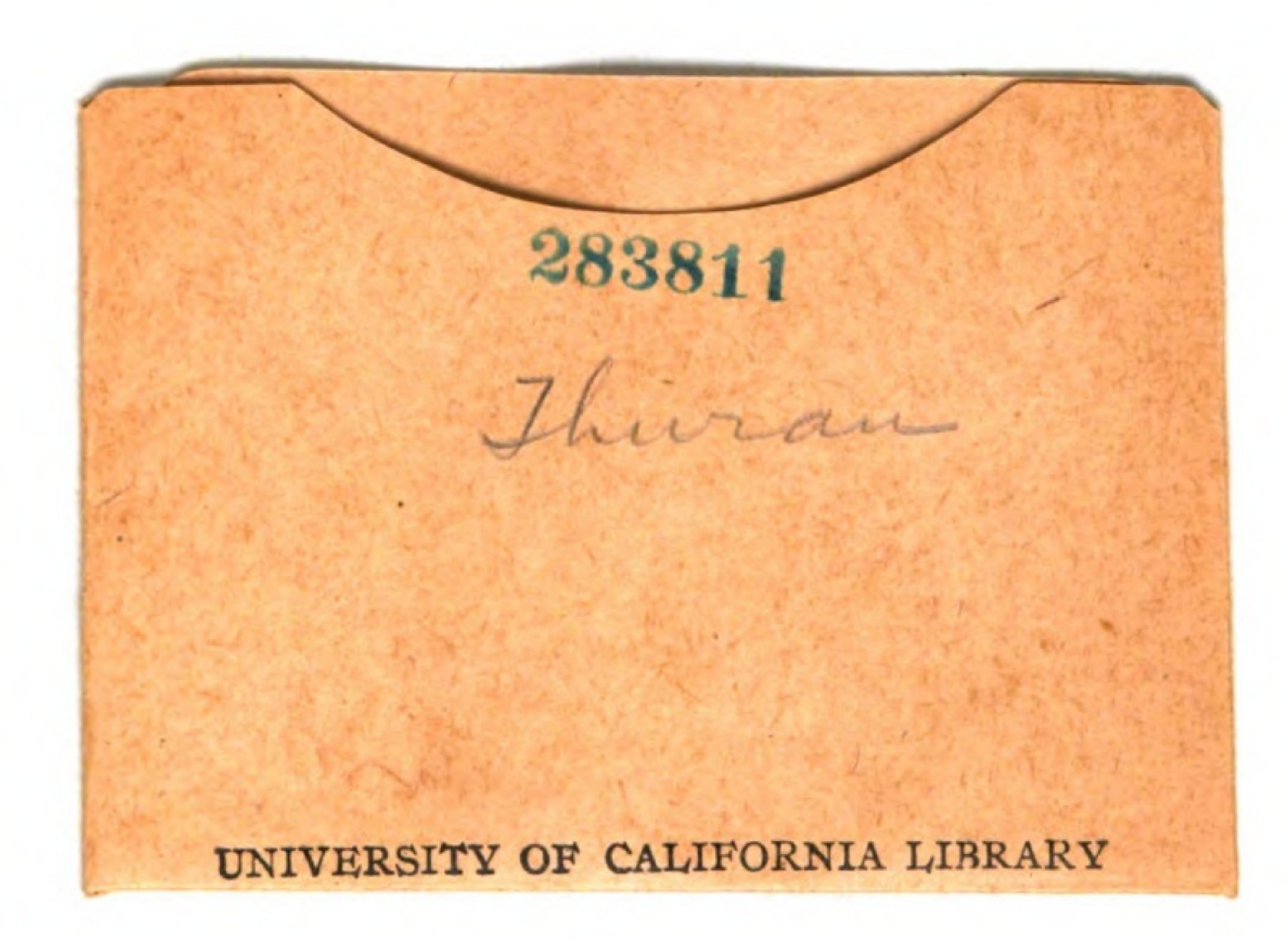
nach dem Manuscrit de Caen in der Stadtbibliothek zu Caen.



LICHTDRUCK V. A. FRISCH, BERLIN. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

Il faut boire .....

Vaudeville von Jean le Houx.


283811
Thuran
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

